Die

Venus von Milo.

Ein neuer Versuch

ihrer

Ergänzung, Erklärung und Würdigung

von

Friedrich Kiel.

Phil. Dr.

Mit einer Holzschnitt-Tafel.

Hannover.

Hahnsche Buchhandlung.

1882.

Die

Venus von Milo.

Ein neuer Versuch

ihrer

Ergänzung, Erklärung und Würdigung

von

Friedrich Kiel.

Phil. Dr.

Mit einer Holzschnitt-Tafel.

Hannover.

Hahnsche Buchhandlung.

1882.

Hofbuchdruckerei der Gebr. Jänecke in Hannover.

Herrn

Professor Wieseler

in

Göttingen

in dankbarer Verehrung

zugeeignet.

Vorbemerkung.

Die Studien zu der vorliegenden Schrift habe ich grösstenteils schon vor Jahren gemacht; doch veranlasste mich erst die fleissige im Eingange erwähnte Arbeit v. Goelers, den vorliegenden Stoff zu bearbeiten.

Die beigegebene Abbildung ist nach einer Zeichnung des Porträtmalers Herrn Engelke, Zeichenlehrers an der hiesigen Technischen Hochschule, angefertigt. Dieselbe macht keinen Anspruch darauf, im einzelnen genau das Richtige getroffen zu haben. Vielleicht kann die Lanze noch etwas schräger oder gerader gestellt, die Arme noch etwas anders gehalten werden. Es sollte nur ein ungefähres Bild meiner Idee gegeben werden. Übrigens ist die Zeichnung, so weit es möglich war, durch Pausen von einer Photographie des Originals genommen. Der Anfang der ergänzten Stücke ist am rechten Oberarm und an der linken Schulter durch punktierte Linien bezeichnet. Beim linken Fusse ist dieses leider versäumt.

Ein praktischer Versuch der Ergänzung wurde in dem Atelier des Herrn Professor Engelhard hier an einem etwa 80 Centimeter hohen Gipsabgusse gemacht. Wie sich nachher herausstellte, war der Abguss, obwohl mit der Kopiermaschine angefertigt, doch nicht ganz genau dem Originale entsprechend. Der Oberkörper war nämlich in der Taille um ein Minimum zu sehr nach rechts gebogen, wie sich durch genaue Lotungen von der Nasenspitze etc. auf die Füsse ergab. Ich bemerke dieses deshalb ausdrücklich, damit solche, die den Versuch wiederholen sollten, sich erst genau von der Richtigkeit ihres Abgusses überzeugen.

Hannover, Ende Mai 1882.

Inhalt.

I.

Wenn ich hier mit einem neuen Versuche der Ergänzung der Venus von Milo oder Aphrodite von Melos, wie wir sie nennen wollen, hervortrete, so muss zunächst die Berechtigung zu einem solchen nachgewiesen werden. Berechtigt ist derselbe aber nur dann, wenn die bisher gemachten entweder unzureichend oder geradezu falsch sind. Dieses zu erweisen, wird also meine erste Aufgabe sein. Dabei will ich mich nicht auf eine Auseinandersetzung aller Gründe, die etwa gegen diese oder jene Meinung sprechen, einlassen, sondern immer nur die wichtigsten und entscheidensten vorbringen. Dass dieselben nicht alle neu, sondern zum Teil schon von anderen vorgebracht sind, will ich noch ausdrücklich hervorheben.

Die Ergänzung, von der ich zuerst reden muss, ist die mit dem Apfel. Denn einmal ist sie die älteste [1]), sodann aber ist sie in neuerer Zeit wieder durch zwei [2]) Schriften verteidigt. Es hat aber mit derselben folgende Bewandtnis. Als im Jahre 1820 auf der Insel Melos (jetzt Milo) in einer bis dahin vermauerten Nische die Statue — aller Wahrscheinlichkeit nach in zwei Stücken — gefunden wurde, fand man zugleich drei Hände [3]), ein Stück eines linken Oberarmes, eine Platte mit einer Weihinschrift, ein Stück einer Basis mit einer Künstlerinschrift, einen mit einem Kothurn bekleideten Fuss und zwei oder drei Hermen [4]). Da nun die Statue damals schon verstümmelt d. h. der Arme und des linken Fusses beraubt war — dieses steht nach den überlieferten Zeugnissen unumstösslich fest —, so lag nichts näher, als dass man die mitgefundenen Stücke, so weit es möglich war, mit derselben in Verbindung brachte und also zunächst die linke Hand mit dem Apfel als ein Stück der Statue ansah. Das scheinen, nach den erhaltenen Briefen zu schliessen, damals alle gethan zu haben, welche die Statue auf Melos sahen. Später wurde dann diese Weise der Ergänzung von dem Grafen Clarac

in seiner Schrift: *Sur la statue antique de Vénus Victrix, Paris 1821* wissenschaftlich begründet, und viele sind ihm gefolgt. In neuerer Zeit haben sich besonders Preuner und v. Goeler in den erwähnten Schriften derselben wieder angenommen, der erstere namentlich veranlasst durch das Resultat, welches eine kritische Prüfung der Fundberichte ihm ergab. Diesen Berichten gegenüber ist meine Stellung diese. Da aus der Aufzählung der mit der Statue gefundenen Stücke deutlich hervorgeht, dass auch Stücke, welche nicht mit derselben zusammengehörten, in jene Nische vermauert waren, so wird die Entscheidung über die Zugehörigkeit der einzelnen Stücke zur Statue, wenn sie nicht durch Aneinanderpassen der Bruch- oder Schnittflächen unumstösslich feststeht, einmal davon abhängen, ob das Material und die künstlerische Ausführung dieselbe ist, sodann aber davon, ob durch Hinzufügung der betreffenden Stücke zur Statue eine wirklich schöne und vor allen Dingen natürliche Haltung derselben sich ergiebt. Dass der erstere Begriff etwas Subjektives und darum Widersprüchen Ausgesetztes enthält, weiss ich; darum betone ich auch vor allem das letztere, die Natürlichkeit der Haltung, über welche sich die Meinungen gewiss leichter einigen werden. [5])

Von den mit der Statue gefundenen Fragmenten kommen nun vor allem zwei in Betracht, ein Stück eines linken Oberarmes, welches unmittelbar an die Schulter gehören würde, und die schon erwähnte linke Hand mit dem Apfel. Das Material beider ist nach der Ansicht der meisten Kenner derselbe Marmor, aus welchem die Aphrodite von Melos gearbeitet ist. Woher derselbe stamme, darüber gehen die Meinungen auseinander. Ebenso wird die künstlerische Ausführung beider verschieden beurteilt. Das Fragment des linken Oberarmes soll dem rechten ganz gleich gearbeitet sein, so dass dessen Zugehörigkeit zur Statue wohl von allen zugegeben wird. Anders ist es mit der linken Hand, deren Technik von einigen der der Aphrodite von Melos gleichgestellt, von anderen, wie von Kekulé [6]), sehr niedrig geschätzt wird. Es ist nutzlos, hier auf diese Frage einzugehen, da Neues über dieselbe kaum vorgebracht werden kann, und das, was über dieselbe geredet und geschrieben ist, meistens von solchen ausgegangen ist, die den Marmor und seine Arbeit an Ort und Stelle am Originale haben studieren können. Doch ist es immerhin interessant, dass auch die Verteidiger der Zugehörigkeit des Handfragmentes in ihrem Urteil sich nicht ganz sicher fühlen und z. B. Fröhner (nach

v. Goeler, S. 65) „hinsichtlich der künstlerischen Vollendung eine kleine Inferiorität“ zugiebt. Er will diese dann daraus erklären, dass die Hände und Füsse bei antiken Statuen sehr oft nicht den übrigen ebenbürtig sind. Dass diese Erklärung, um nicht zu sagen Entschuldigung, hier völlig unzureichend ist, bedarf keines Beweises. Denn da hier die Erhebung der Hand der Hauptgestus sein würde, welcher der Aphrodite von Melos Leben und Bedeutung gäbe, und da diese Hand jedem Beschauer zuerst ins Auge fallen würde, so müsste man doch verlangen, dass gerade sie in der Ausführung nichts zu wünschen übrig liesse und ein wahres Meisterstück der Technik wäre.

Danach ist klar, dass die Frage über die Zugehörigkeit des Handfragmentes nach dem Material und der Technik desselben nicht entschieden werden kann. Man wird also zu dem zweiten Kriterium seine Zuflucht nehmen müssen, und das ist die Schönheit oder wenigstens Natürlichkeit der durch Hinzufügung der Hand sich ergebenden Haltung. Um diese zu prüfen, nehmen wir vorläufig mit Clarac, Tarral, Preuner, v. Goeler u. a. an, die Aphrodite habe in der Linken einen Apfel gehalten, der Arm sei etwa bis zur Schulterhöhe erhoben und im Ellbogen gekrümmt gewesen, so dass der Blick ungefähr auf den Apfel fiel, etwa so wie die Tarral'sche Ergänzung in dem v. Goeler'schen Werke Taf. 2 es zeigt. Die Bedeutung, welche der Apfel in dieser Haltung der Aphrodite haben soll, will ich hier nicht weiter erörtern; nur die Stellung als solche soll hier in Betracht kommen. Die nächste Frage ist nun die: welches war die Haltung der rechten Hand? In der Beantwortung derselben stimmen meines Wissens die sämtlichen Verteidiger dieser Ergänzung überein, indem sie dieselbe das Gewand auf dem linken Oberschenkel halten lassen, und daraus darf wohl mit Recht geschlossen werden, dass dieses die einzige Möglichkeit der Haltung ist, welche sich aus dem Halten des Apfels ergiebt (vgl. v. Goeler, S. 108 und 109, dagegen jedoch unsere Anm. 7). Dass aber dieses Halten des Gewandes durch die Rechte an sich unmöglich ist, wird das Folgende lehren.

Auf dreierlei Weise kann man sich das Gewand gehalten denken:

1) Die Hand konnte voll und kräftig in dasselbe greifen. Dieses hätte natürlich dem ganzen Faltenwurfe auf dem linken Oberbeine ein deutliches und charakteristisches Gepräge geben müssen. Die in der Hand liegenden Falten müssten wenigstens

ein paar Centimeter hoch sein. Dass solche Falten nicht abbrechen können, ohne eine breite Bruchfläche zurückzulassen, ist klar. Nun aber kann von einer solchen unbedingt keine Rede sein. Denn die undeutlichen Stellen auf dem linken Schenkel lassen nicht nur die Rundung desselben noch ganz deutlich erkennen, sondern auch die verschiedenen Abstufungen der Falten, wie sie sich von der Seite herüberziehen.

2) Die Hand konnte platt auf den Schenkel gelegt sein. Dieses ist im höchsten Grade unwahrscheinlich, einmal weil es unnatürlich ist, sodann weil die Länge des zu ergänzenden Armes kaum ausreichen würde, um die Hand so tief herunter auf den Oberschenkel zu legen, wie sie nach der schadhaften Stelle gelegen haben müsste. Endlich aber würde von einer so gelegten Hand sicher noch eine bedeutende Spur zurückgeblieben sein. Denn dieselbe wäre doch an der dünnsten Stelle, nämlich im Handgelenke abgebrochen, so dass die Hauptmasse zurückgeblieben wäre. Dass aber, wenn eine solche vorhanden war, diese nicht durch Abschürfungen völlig verschwinden konnte, so dass der Marmor eine solche Gestalt bekam, wie er jetzt hat, lehrt der Augenschein.

3) Die Hand konnte lose, so zu sagen nur paradeweise, auf das Gewand gelegt sein, so dass sie im Faltenwurfe nur einen ganz unbedeutenden oder gar keinen Eindruck zurückliess. So ungefähr hat der englische Arzt Tarral nach der oben erwähnten Abbildung bei v. Goeler ergänzt. Dass bei einer solchen Lage der Hand von einem eigentlichen Halten des Gewandes nicht mehr die Rede sein kann, ist klar und zeigt die Tarral'sche Darstellung am deutlichsten. Denn man hält nicht mit Fingern fest, welche fast ausgestreckt sind. Es ist vielmehr das natürliche Streben derselben, sobald sie ihren Gegenstand erfasst haben, sich zu krümmen und die Hand wo möglich zu einer Faust zu schliessen. Doch nehmen wir einmal an, dass die Hand in der erwähnten Weise auf das Gewand gelegt gewesen und, ohne eine Spur am Marmor zurückzulassen, davon abgebrochen sei, so kann der Künstler mit dieser Lage der Hand — wie auch v. Goeler sagt — nur das haben sagen wollen „die Hand, welche eben das Gewand herumgelegt und die Falten zurecht gezogen hat, ruht jetzt auf dem linken Schenkel aus." Aber ist das ein Ausruhen, wenn ich die Hand so tief nach unten lege, dass ich selbst den Rücken dazu biegen muss, wie die Aphrodite von Melos es thut? Und trotz dieser gezwungenen Stellung sollen die Finger leger auf-

gelegt sein! Denn leger ist doch ein solches Auflegen der Finger zu nennen, wodurch kaum ein Eindruck in das Gewand hervorgebracht wird. Ist das nicht ein weiterer Widerspruch? Ja, darf ich weiter fragen, wer legt eine müssige rechte Hand auf die linke, oder eine linke Hand auf die rechte Seite, wenn sie dort nicht einen besonders günstigen Ruhe- oder Haltepunkt findet? Dann lässt man doch lieber den linken Arm an der linken und den rechten Arm an der rechten Seite herabhängen. Sonach bringen diejenigen, welche annehmen, die Hand habe müssig, d. h. ohne das Gewand wirklich festzuhalten, auf dem Schenkel gelegen, eine Gezwungenheit und Unnatürlichkeit in das Kunstwerk, von dem dasselbe sonst keine Spur zeigt. Daher muss diese Ansicht noch mehr von der Hand gewiesen werden, als die, wonach sie das Gewand wirklich festhält.

Zur Widerlegung dieser letzteren kehre ich noch einmal zurück, indem ich frage: welches ist der Zweck des nach rechts gebogenen linken Kniees, wenn dem Herabgleiten des Gewandes durch das Halten der Hand genügend vorgebeugt ist. Von Goeler ergeht sich zur Begründung der Sache in einem längeren Exkurse (S. 106 bis 107), auf den ich nur mit der Frage antworte „ist diese Haltung natürlich d. h. in der Stellung der Melierin begründet?“ Diese Frage kann niemand bejahen, welcher annimmt, dass sie mit der Rechten das Gewand gehalten habe. Denn wenn diese für das Festliegen desselben sorgte, so war die für das vorgesetzte linke Bein natürlich sich ergebende Stellung entweder die, dass das Knie gerade nach vorn gerichtet, oder doch nur sanft und kaum merklich nach innen gebogen war. Jedenfalls durfte der Künstler in seinem Streben die schönen Körperformen durch das Gewand durchscheinen zu lassen — was v. Goeler als den Grund der Biegung des Kniees ansieht — nicht so weit gehen, dass er einem in ruhender und zwangloser Stellung dargestellten Beine eine solche Biegung des Kniees gab, in welcher dasselbe nur gezwungen und mit bewusster Willensthätigkeit (also nicht instinktiv) verharren kann. Es muss also ein anderer Grund für die eigentümliche Haltung des Beines vorliegen, und dieses kann nur der sein: durch ein Einwärtsbiegen des Kniees suchte das Bein einem Herabgleiten des Gewandes vorzubeugen. Dazu konnte sich dasselbe aber nur dann veranlasst fühlen, wenn dem Herabgleiten des über den linken Schenkel geschlagenen Gewandendes nicht schon auf andere Weise d. h. durch ein Festhalten desselben mit

der Hand vorgebeugt war. Folglich zeigt die Biegung des linken Kniees nach innen, dass die rechte Hand das Gewand nicht gehalten hat. [8])

Das letzte Argument, welches ich gegen diese Meinung ins Feld zu führen habe, ist etwas subjektiver Natur, und wer durch die bisherigen Auseinandersetzungen nicht von der Richtigkeit meiner Behauptungen überzeugt ist, wird es durch dieses sicher nicht werden. Dennoch will ich es vorbringen, weil es diejenigen, welche mir beistimmen, in ihrer Meinung noch bestärken wird. Oben an dem rechten Schenkel nämlich befinden sich mehrere nach oben gezogene Falten, ein Faltendreieck, wie es einige genannt haben. Dieses ist offenbar so entstanden, dass die rechte Hand das Gewand unmittelbar unter dem dicken Faltenwulste, der sich rings oben herumzieht, gefasst und in die Höhe gezogen hat. Den Zipfel des so entstandenen Bausches hat sie alsdann unter den Wulst gesteckt, und so sind die schräg nach vorn und hinten verlaufenden Längsfalten entstanden. Vergegenwärtigt man sich diesen Vorgang genauer, so ist einleuchtend, dass ein solches letztes Zurechtziehen nur denkbar, wenn sonst schon alles geordnet ist und festliegt. Denn durch dieses geringe Emporziehen des Gewandes an einer Stelle wird eine eigentliche Veränderung in der Lage desselben nicht hervorgebracht. Es geschieht nur, damit die Draperie noch etwas schöner erscheint. Nun aber kann das Heraufziehen nur von der rechten Hand geschehen sein, dieselbe musste also, als das Gewand umgelegt war, frei d. h. nicht durch das Halten des Zipfels auf dem linken Schenkel in Anspruch genommen sein. So scheint mir auch dieses Faltendreieck ein Beweis dafür zu sein, dass die rechte Hand nach dem Umlegen des Gewandes dasselbe nicht mehr zu halten hatte.

Was ein Ungläubiger hiergegen einwenden kann, weiss ich wohl. Er wird sagen „die linke Hand mit dem Apfel konnte so lange den Zipfel auf dem linken Schenkel halten, während die rechte den Bausch an dem rechten Schenkel heraufzog und unter den Faltenwurf schob.“ Das ist richtig. Allein damit würde ein so langes und berechnetes Verfahren vorausgesetzt, dass es mit der Unscheinbarkeit dieser Falten im Widerspruch stände. Eben diese Unscheinbarkeit zeigt uns, dass es sich hier um etwas unwillkürlich und ohne Berechnung des Subjektes Entstandenes handelt. Und wer im Leben der Frauen Wesen beobachtet hat, wird dieses unbewusste Streben nach schöner Form, wie es in

dem Zurechtziehen eines Bandes, einer Schleife oder einer Falte sich zeigt, oft genug gefunden haben. So meine ich, dass die erwähnten Falten an dem rechten Schenkel der Aphrodite nur dann recht erklärt werden, wenn wir sie auf dieses unbewusste Streben zurückführen. Thun wir aber das, und können dieselben, wie wir gesehen haben, erst dann entstanden sein, als schon das ganze Gewand umgelegt war, so muss die rechte Hand nach dem Umlegen des Gewandes frei gewesen sein, d. h. kann nicht den auf dem linken Oberschenkel ruhenden Zipfel gehalten haben.

So viel über die rechte Hand. Was sich aus dem Gesagten ergiebt ist folgendes. Es ist anfangs gesagt, dass, wenn die Linke den Apfel hielt, für die Rechte sich als die einzige Möglichkeit ergiebt, dass sie das Gewand auf dem linken Schenkel fasste. Da dieses nun als unmöglich erwiesen ist, so muss die Annahme, von der wir ausgegangen sind, nämlich dass die linke den Apfel hielt, unrichtig sein.

Dazu kommt folgendes. Wie schon oben bemerkt, ist der Oberkörper der Aphrodite von Melos nach vorn gebogen, und zwar findet diese Biegung im Kreuze statt, so dass der Unterkörper durchaus gerade steht. [9]) Nun hat man zwar im Jahre 1870 bei Gelegenheit der Zerlegung der Statue in ihre beiden Stücke die Bemerkung gemacht, dass diese Biegung nicht ganz so gross ist, wie sie früher schien; doch ist sie noch immer so gross, dass man ein Motiv dafür suchen muss. Was aber soll das Motiv gewesen sein, wenn es, wie wir gesehen haben, das nicht sein kann, dass die rechte Hand, indem sie nach dem tief liegenden Gewande greift, den Oberkörper gewissermassen nach sich zieht? In der That, es ist unmöglich, so lange man an dem Halten des Apfels in der Linken festhält, eine Haltung des rechten Armes zu ersinnen, wodurch die eigentümliche Biegung des Oberkörpers erklärt würde. In der Haltung des linken Armes wird man aber vergebens nach einem Motive dafür suchen. Ja das Apfelhalten dieser Hand widerspricht sogar der nach vorn geneigten Haltung des Oberkörpers. Denn indem die den Apfel haltende Hand nach vorn gestreckt wird, wird der Schwerpunkt des Körpers mehr nach vorn gerückt und dadurch eine — natürlich sehr geringe — Gefahr des nach vorn Überfallens hervorgerufen. Um nun dieser Gefahr entgegenzutreten, erwacht im Oberkörper das Bestreben, sich nach hinten hinüberzubiegen. Wenn nun die Aphrodite von Melos im

geraden Gegensatze hierzu nach vorn gebogen ist, so kann diese Haltung nicht durch das Halten des Apfels hervorgebracht sein.

So führt also die Annahme, die erhobene Linke habe einen Apfel gehalten, auch in dem Falle zu einer Unmöglichkeit, dass man den sachlich einzig richtigen Schluss, die Rechte habe das Gewand auf dem linken Oberschenkel gehalten, nicht zieht. Denn dann bleibt, wie gezeigt ist, die Biegung des Oberkörpers nach vorn unerklärt. Man wird also diese Annahme in jedem Falle aufgeben d. h. das linke Handfragment mit dem Apfel als nicht zur Statue gehörig betrachten müssen.

Wägt man dagegen die Argumente, welche für die Zugehörigkeit desselben sprechen, so sind dieses, wie wir sahen, einmal die Gleichheit des Fundortes, sodann die des Marmors und endlich die von einigen behauptete Gleichheit der Technik. Dass das letzte Argument wegen seiner Unsicherheit nicht mit gewogen werden kann, ist eben gezeigt; das erste beweist schon darum nicht viel, weil die betreffende Hand mit dem Apfel nicht allein mit der Statue gefunden wurde, sondern ausserdem noch zwei Hände und ein mit einem Kothurn bekleideter Fuss, abgesehen von den anderen, oben aufgezählten, Gegenständen. So bliebe nur das zweite Argument, die Gleichheit des Marmors, übrig. Dass diese auch in etwas anderem ihren Grund haben kann, als in der Zugehörigkeit zur Statue, ist klar, und so wiegt dasselbe nicht schwer genug, um die entgegenstehenden Argumente zu überwinden. Wir sind also nach allen Grundsätzen der Kritik dazu berechtigt, bei einem Ergänzungsversuche der Statue das Handfragment, als nicht zugehörig, aus dem Spiele zu lassen

Danach scheint es überflüssig, zu einer weiteren Kritik des bisher behandelten Ergänzungsversuches noch ästhetische Betrachtungen anzustellen. Nur das will ich bemerken, dass mir die fast gerade Linie, welche die Statue beim Halten des Apfels in der linken Hand an dieser Seite bieten würde, nicht gefallen kann. Der Künstler hat zwar das Seine dazu gethan, dieselbe so mannigfaltig wie möglich zu gestalten. Aber wenn wir annehmen, dass sich an dieser Seite nichts mehr befunden habe, so muss dieselbe dennoch eintönig und zum mindesten ästhetisch langweilig genannt werden. Dieser Eindruck wird aber noch dadurch erhöht, dass durch das Heben des Armes die Seitenlinie plötzlich und ohne vermittelnden Übergang in eine ganz andere Richtung übergeht. Der dadurch entstehende Eindruck ist der des Eckigen und

Kantigen und steht dadurch im entschiedenen Gegensatze zu dem Eindrucke, welchen die rechte Seite und die Vorderansicht machen. Hier ist alles fliessend in der Form und nirgends eine Härte des Überganges. — Ebenso wenig kann der zum Halten des Gewandes über den Leib gelegte rechte Arm ästhetisch befriedigen. Denn dieser Arm kann nicht zierlich gekrümmt sein, wie der der kapitolinischen oder mediceischen Venus, sondern da er tief heruntergreifen muss, so muss er gestreckt und angespannt sein. Dass er sich aber so, gerade vor den schönen welligen Linien des hinter ihm befindlichen Leibes, immer nur steif und störend ausnehmen kann, bedarf wohl keiner Erörterungen. Zur Bestätigung meiner Behauptung berufe ich mich auf die sämtlichen Venusdarstellungen aus dem klassischen Altertum, von den Statuen bis zu den geschnittenen Steinen herab, welche den einen Arm — meistens um den Schoss zu bedecken — nach unten gehalten darstellen. In keiner derselben geht der Arm quer über den eigentlichen Leib, sondern immer am Rande der Bauchhöhle, so dass er diejenige Stelle bedeckt, wo beim Übergange des Beines in den Leib eine Vertiefung, nämlich die Leisten, sich befinden. Das ist kein Zufall, sondern eine ästhetische Forderung. Denn bei dieser Haltung allein kommt der Unterarm in Harmonie mit den Wellenlinien, welche durch den Unterleib einerseits und das Oberbein andererseits gebildet werden. Diese Wellen haben in den Leisten ihre tiefste Linie erreicht, und so liegt der Arm gerade über dieser an seinem richtigen Orte, indem er selbst gewissermassen eine Welle und zwar die höchste unter den beiden umgebenden bildet (vgl. Müller-Wieseler, Denkmäler der alten Kunst, 1. Band, XXXV, 146 a, b, c; 2. Band, XXV, 275, XXVI, 278).

II.

Anders als mit dem Handfragmente steht es, wie schon oben bemerkt, mit dem linken Oberarm, dessen Zugehörigkeit zur Statue gar nicht bezweifelt werden kann, denn einmal passt derselbe mit seiner Schnittfläche zum Teil genau an die linke Schulter, sodann weist diese durch ihre ganze Bildung und Lage auf eine solche Erhebung des Armes hin, wie entsteht, wenn man das Fragment anfügt. Darum haben auch die meisten von denen, welche sich

für eine andere Restauration, als die mit dem Apfel, entschieden, dieses Stück als zur Statue gehörig betrachtet. Die wichtigsten von diesen Ergänzungsversuchen sollen jetzt kurz besprochen werden.

J. Millingen *(Ancient uned. Monuments, vol. II, p. 7)* erkannte in der Statue eine gewisse Ähnlichkeit mit Darstellungen, welche namentlich auf korinthischen Münzen (s. Müller-Wieseler, Denkmäler der alten Kunst, II, XXV, 269 und 269 a) sich finden. Dieselben stellen eine Aphrodite dar, welche sich in einem Schilde spiegelt. Einen solchen gab also auch Millingen der Aphrodite von Melos in die Hände und erklärte dadurch gewiss besser als die früheren die eigentümliche Neigung des Oberkörpers nach vorn. Denn die Last des Schildes musste diesen allerdings etwas nach vorn ziehen. Allein dadurch wurde eine neue Schwierigkeit in die Sache gebracht. Stellte man sich nämlich den Schild so gross vor, dass die Aphrodite ihn auf den vorgesetzten linken Schenkel stützte, so stand dem die Biegung des Kniees nach innen entgegen. Denn ein so gebogener Oberschenkel vermag nicht die Last eines Schildes zu tragen. Es ist vielmehr das natürliche Streben des Beines, wenn es sich gegen eine Last stemmt, wie es das linke Bein der Aphrodite thun müsste, sich nach aussen zu wenden, zumal wenn die zu tragende Last selbst etwas auf der äusseren Seite ruht. Es muss also schon aus diesem Grunde die Restauration mit einem derartigen Schilde von der Hand gewiesen werden. — Stellte man sich aber den Schild kleiner vor — zu klein freilich darf er bei der Grösse der Statue und der Distance, welche zwischen beiden Händen anzunehmen ist, nicht gedacht werden —, so ergeben sich technische Schwierigkeiten. Denn vorgestreckte Arme aus Marmor können einen solchen Schild wegen seines Gewichtes nicht halten. Das hat auch ein praktischer Versuch erwiesen, den der athenische Bildhauer Kossos machte, der bei seiner in dieser Weise ausgeführten Nachbildung und Ergänzung der Statue, welche er auf der Wiener Weltausstellung ausstellte, den Schild durch einen blossen Reifen ersetzte.

Was sonst noch gegen die Restauration mit einem Schilde, mag man sich denselben gross oder klein denken, eingewandt ist, z. B. die Richtung des Blickes, der über denselben hinweggehen würde, sowie der Umstand, dass ein Schild den schönsten Teil des Körpers verdecken würde, soll hier nicht wiederholt werden,

nicht als ob es nicht stichhaltig wäre, sondern weil es schon oft genug von anderen Seiten ausgesprochen ist.

Diesem Ergänzungsversuche verwandt ist ein anderer von Morey *(La Vénus de Milo* in den *Mémoires de l'Académie de Stanislas, année 1867, Nancy 1868).* Derselbe erkennt in der Statue eine Siegesgöttin, welche auf eine vor ihr gehaltene Tafel oder Schild schreibt. Ich weiss nicht, wie diese Ergänzung mit dem in die Ferne gerichteten Blicke und der Haltung der Arme, soweit sie sich aus der Statue ergiebt, vereinbar ist. Jedenfalls wird man zugeben müssen, dass die Gestalt dadurch, dass sie die Last ihres Körpers ganz auf das rechte Bein stützt, an einer freien Bewegung auf dieser Seite und also auch am Schreiben mit der Rechten ziemlich gehindert ist. Gewiss würde es natürlicher sein, wenn sie, um die rechte Seite und namentlich den rechten Arm freier bewegen zu können, die Last ihres Körpers auf das linke Bein stützte. So wird man schon aus diesem Grunde sich nicht für Morey's Ansicht begeistern können.

Auch Wieseler's Meinung (Müller-Wieseler, Denkmäler der alten Kunst, II [2], S. 143), wonach sie in der erhobenen Linken einen Helm oder ein Schwert hielt oder mit derselben eine Lanze fasste, soll hier nur kurz erwähnt werden. Allerdings erklärt dieses die Erhebung des linken Armes, aber nicht die nach vorn geneigte Haltung. Ausserdem werden wir in völliger Ungewissheit über den rechten Arm gelassen, der bei dieser Annahme schwer unterzubringen ist. Wir müssen diesen Ergänzungsversuch also als unvollständig ansehen; doch will ich bekennen, dass er mir unter allen dem Richtigen am nächsten gekommen zu sein scheint.

Anderer Art ist die Ergänzungsweise von Quatremère de Quincy *(Sur la statue antique de Vénus découverte dans l'île de Melos en 1820. Musée Français, vol. IV)*, welchem besonders Overbeck (Geschichte der griechischen Plastik II [2], S. 326 ff.) gefolgt ist. Beide erkennen in der Haltung der Aphrodite von Melos eine Ähnlichkeit mit der, welche wir in mehrfachen Darstellungen mit Mars gruppiert finden. Die beste von diesen findet sich bei Müller-Wieseler II, XXVII, 290 abgebildet. Nun ist allerdings eine gewisse Ähnlichkeit zwischen beiden nicht zu leugnen; doch besteht dabei eine solche Verschiedenheit, dass ein Schluss von der einen Darstellung auf die andere durchaus unzulässig ist. Das Gleiche bei beiden ist, dass der Oberkörper sich nach der linken Seite wendet, der principielle Unterschied, dass die Aphrodite von

Melos an dieser Seite den Fuss und zwar ziemlich weit vorgesetzt hat, während er in allen anderen statuarischen und sonstigen Darstellungen, in welchen sich die erwähnte Gruppe findet, zurückgesetzt erscheint. Das aber ist kein Zufall, sondern absolute Notwendigkeit. Denn an der linken Seite [10]) steht der Gott, an den sie sich schmiegt, ein vorgesetzter linker Fuss aber hindert, zumal wenn das Knie einwärts gebogen ist, jede Annäherung an ein hier befindliches Wesen. Man wird also auch kein solches an der linken Seite der Aphrodite von Melos annehmen dürfen.

In der richtigen Erkenntnis dieses Umstandes hat Valentin in seinem Buche „Die hohe Frau von Milo", eine ästhetische Untersuchung, Berlin 1872, einen anderen Ergänzungsversuch plausibel zu machen gesucht, nach welchem „die hohe Frau" eine Annäherung an ein zur Linken befindliches Wesen gar nicht anstrebt, sondern einer solchen geradezu widerstrebt. Damit ist allerdings der Widerspruch, welcher sonst in der Stellung des linken Beines liegen würde, gelöst, und man könnte sich diese Weise der Ergänzung schon gefallen lassen, wenn dieselbe nur nicht mit der ganzen übrigen Statue im Widerspruch stände. Valentin gruppiert nämlich die „hohe Frau", wie er die Aphrodite von Melos nennt, mit einem Mars oder anderen männlichen Wesen, welches an ihrer linken Seite und zwar etwas vor ihr steht. Der Mann fasst ihren rechten Arm, der nach unten gestreckt ist, gerade an der Handwurzel. Im Augenblicke vorher soll diese Hand noch das Gewand gehalten haben. Daher komme es, sagt Valentin, dass das im Herabgleiten begriffene Gewand noch nicht herabgefallen sei. Der linke Arm der „hohen Frau" ist gerade ausgestreckt, und sie sucht mit demselben den Angriff des auf sie eindringenden Mannes abzuwehren. Gegen diese Restauration ist nun zunächst einzuwenden, dass das Gewand nicht im Herabgleiten begriffen sein kann. Schon der Umstand, dass dasselbe oben so dichte Falten bildet, zeigt, dass es sich hier nicht um etwas durch Zufall Entstandenes, sondern um etwas mit Bewusstsein Geschaffenes handelt. Dazu kommt — und das ist noch wichtiger — das Faltendreieck an der Seite des rechten Oberschenkels, das, wie wir oben (S. 6) gezeigt haben, nur gebildet sein kann, als das ganze Gewand fest lag und die Hand, welche es zurecht gelegt hatte, in ihrer Musse noch ein Letztes that, um die Draperie zu verschönern. Wenn aber so das Gewand vom Künstler in sich haftend und fest liegend dargestellt ist, so kann

aus der Lage desselben nicht geschlossen werden, dass die rechte Hand dasselbe bis zum vorhergehenden Augenblicke gehalten habe und jetzt erst gewaltsam davon losgerissen sei. Folglich ist die Haltung, welche Valentin dem rechten Arme giebt, unmotiviert und darum unannehmbar.

Weiter will Valentin in dem ganzen Körper die Vorstellung einer starken Bewegung erkennen. Er sagt nämlich, S. 10: „Bei der hohen Frau von Milo fällt eine auf dem Nabel errichtete senkrechte Linie neben dem Kopfe vorbei. Bei der ruhigen Haltung eines Körpers durchschneidet diese Linie den Kopf und selbst bei einer starken Neigung desselben zur Seite doch immer den schwerer verrückbaren Hals. Trifft sie auch diesen nicht, so muss die Bewegung eine aussergewöhnlich starke, eine durch einen wichtigen Grund auf einen Augenblick veranlasste sein ... Der Thorax, welcher die gesamte Haltung des Oberkörpers bestimmt, zeigt eine doppelte Bewegung. Er biegt sich stark von links nach rechts . . . Die zweite Bewegung ist von hinten nach vorn.“ Dass diese Folgerungen Valentins falsch sind, weil seine Voraussetzung, dass die eigentümliche seitliche Neigung des Oberkörpers ihren Grund nur in einer starken Bewegung haben könne, falsch ist, wird unten gezeigt werden. Hier will ich nur das hervorheben, dass der Ausdruck des Gesichtes entweder allein oder doch am sichersten entscheidet, ob Bewegung oder Ruhe in dem Körper wohnt. Ist aber dieses bewegt? Bisher haben alle Ästhetiker die ruhige Hoheit desselben bewundert, und nun sollte der Ausdruck desselben gerade der entgegengesetzte sein? Das am meisten Beweisende ist hier jedenfalls das Auge. Die Anspannung, welche die Abwehr eines Gegenstandes oder einer Person in uns bewirkt, wird sich vor allem in diesem zeigen, d. h. wir werden dasselbe in einer Situation, in welcher sich Valentin die „hohe Frau von Milo“ denkt, aufreissen. Sind nun so die Augen der Aphrodite von Melos? Valentin kann dieses nicht behaupten und sagt nur, dass die Augen, wie bei allen Venusgestalten, klein gebildet seien. Allein dieses ist nicht richtig. Die Augen der Aphrodite von Melos sind an und für sich nicht klein, sondern der Künstler hat nur die Oberfläche nicht in ihrer ganzen Grösse erscheinen lassen und zwar dadurch, dass er das untere Augenlid möglichst heraufzog und so dem Auge das von den Alten öfter erwähnte ὑγρόν (Schwimmende) gab. Valentin bestreitet dieses zwar, und um seinen Gegnern die Widerlegung zu erschweren, beruft er sich auf das

Zeugnis einer kunstsinnigen Dame — und Damen soll man ja nicht widersprechen —; allein es handelt sich hier um Thatsachen, bei denen jede subjektive Beurteilung ausgeschlossen ist. Kleine Augen, wie Valentin bei der Statue erkennen will, müssen auch in kleinen Augenhöhlen liegen, und wenn der Künstler sie aufgerissen darstellen will, wie es die von Valentin angenommene Situation verlangt, so muss das untere Augenlid entweder möglichst tief oder doch wenigstens bis zur normalen Tiefe herabgezogen sein. Dieses aber ist bei unserer Statue nicht der Fall, sondern hier haben die Augenhöhlen eine durchaus normale Grösse, dagegen reicht das untere Augenlid, d. h. die Haut, welche sich von der unter den Augen liegenden Vertiefung hinaufzieht, verhältnismässig hoch, ganz wie es sonst den Augen, in welchen das ὑγρόν dargestellt, eigentümlich ist. [11]) Danach kann gar kein Zweifel darüber herrschen, dass der Ausdruck des Gesichtes bei der Aphrodite von Melos der der Schwärmerei, nicht aber der der stürmischen Bewegung ist. Zeigt aber das Gesicht, das, wie oben bemerkt, das untrüglichste Merkmal in dieser Sache ist, einen solchen Ausdruck, so muss die von Valentin aus der Haltung des Körpers gewonnene entgegengesetzte Ansicht falsch sein.

Wenn also Valentins Restauration auf zwei irrige Voraussetzungen sich gründet, dass nämlich 1) das Gewand im Herabgleiten, 2) die „hohe Frau“ in einer heftigen Bewegung begriffen sei, so bedarf die Gruppe selbst und die Darstellung, welche Valentin davon gegeben hat, keiner weiteren Erörterung. Nur das will ich noch hervorheben, dass Valentin in einem Punkte jedenfalls das Richtige getroffen hat, nämlich darin, dass er den linken Fuss ergänzte, ohne etwas darunter zu legen oder eine Bodenerhöhung darunter anzunehmen. Doch davon wird weiter unten die Rede sein.

Weniger Zustimmung noch als Valentins Ergänzungsversuch kann folgender von Geskel Saloman (*La statue de Milo, dite Vénus Victrix, Stockholm 1878*, *seconde partie 1880,* mit 14 Tafeln) finden. Nach ihm gehörte die Statue einer Gruppe an, deren Hauptperson Herakles war, und zwar soll derselbe nach der Fabel des Prodikos von Keos am Scheidewege stehend dargestellt gewesen sein, dazu an seiner einen Seite die Göttin der Tugend, an der andern die der Wollust. Die letztere, so meint Saloman, sei die sonst Venus von Milo genannte Statue. Dass man bei dem gänzlichen Mangel an Attributen bei unserer Venus nur durch eine

ganze Reihe luftiger Hypothesen zu diesem Schlusse gelangen kann, liegt wohl auf der Hand, und es darf behauptet werden, dass man dieser Meinung erst dann folgen könnte, wenn sich herausstellen sollte, dass sonst absolut keine Möglichkeit der Erklärung und Ergänzung der Statue vorhanden sei. Übrigens ist Salomans Ansicht schon an sich nicht ohne Schwierigkeiten, da sie die Neigung des Oberkörpers nach vorn unerklärt lässt, was indessen hier nicht weiter ausgeführt werden soll.

Richten wir jetzt unsern Blick noch einmal auf die bisher besprochenen Ergänzugsversuche — den ersten ausgenommen — zurück, so ergiebt sich, dass weder diejenigen, welche sich an eine Darstellung aus dem Altertume (korinthische Münzen, Gruppierungen mit Ares) anlehnen, noch diejenigen, welche hiervon absehen und allein die Statue, ihre Körper- und Gewandhaltung berücksichtigen, als Lösung der schwierigen Frage angesehen werden können. Nach alle dem wird man die Berechtigung eines neuen Ergänzungsversuches nicht bestreiten können.

III.

Wenn ich die Richtigkeit der Ergänzungsweise, die ich im folgenden auseinandersetzen will, nicht durch Analoga aus der alten Kunst erweisen kann, so wird man dieses nicht tadeln dürfen. Denn es darf wohl behauptet werden, dass unter den aus dem Altertum vorhandenen Venusdarstellungen, die von Millingen, Quatremère de Quincy und Overbeck zum Vergleich herangezogenen noch die meiste Ähnlichkeit mit der Aphrodite von Melos besitzen. Da nun auch diese sich als ungeeignet erwiesen haben, um nach ihnen die Statue zu ergänzen, so wird man unter den übrigen vergebens nach einer suchen, welche einen Schluss auf die Haltung der Aphrodite von Melos zuliesse. Es bleiben also nur zwei Möglichkeiten, nämlich entweder die Lösung der Frage vorläufig ganz aufzugeben und zu warten, bis uns der Zufall ein Vorbild schenkt, nach welchem wir die Statue ergänzen können (wie den Apoll vom Belvedere nach dem im Jahre 1860 bekannt gewordenen Stroganoff'schen Apollo), oder uns allein an die in der Statue liegenden Merkmale zu halten und die Aufgabe als gelöst anzusehen, wenn es gelingt, eine Ergänzung zu finden, wodurch die Aphrodite in einer natürlichen und leicht

verständlichen Haltung vor uns erscheint. Nun ist aber die Erwartung, dass uns ein gütiges Geschick einmal in den Besitz eines solchen Vorbildes setzen werde, durchaus unsicher und so, dass sie vielleicht niemals ihre Verwirklichung finden wird. Es erscheint demnach durchaus richtig, wenn man zu der zweiten Möglichkeit greift und die Statue allein nach den in ihr liegenden Merkmalen ergänzt. Dieses aber sind folgende:

1) Das Körpergewicht ruht fast ganz auf dem rechten Standbeine, wie am deutlichsten aus dem starken Hervortreten der Hüfte an dieser Seite zu sehen ist.

2) Das linke Knie ist einwärts gebogen. Der linke Fuss ist erhöht, entweder durch Heben des Hackens oder durch einen Gegenstand, worauf er gestellt ist.

3) Der Oberkörper ist nach vorn geneigt und zwar durch eine Biegung im Kreuze.

4) Zugleich ist derselbe von rechts nach links gedreht und der Blick nach links gewandt.

5) Die rechte Schulter steht tiefer als die linke und zugleich ist der ganze Oberkörper nach rechts herabgeneigt.

6) Das zuerst fest gelegte Ende des Gewandes ist an der linken Seite zu einem besonders dicken Faltenbündel zusammengenommen. Von den beiden höchst gelegenen Falten neigt sich die vordere nach vorn, die hintere nach hinten.

Alle diese Eigentümlichkeiten der Statue finden nun eine vortreffliche Erklärung, wenn man die Aphrodite eine links*) neben ihr stehende Lanze mit beiden Händen fassen lässt. Wie die linke Hand dieselbe zu fassen habe, ist im wesentlichen durch die Muskelbildung der linken Schulter und das zugehörige Armfragment bestimmt. Der Oberarm muss mit der Seite des Oberkörpers ungefähr einen rechten Winkel bilden. Natürlich darf es nicht genau ein rechter sein. Denn das ist in der Kunst verpönt. Man kann also einen etwas kleineren oder grösseren annehmen. Das erstere findet sich bei Wieseler: Denkmäler der alten Kunst, II, Nr. 270, und bei anderen, welche das Armfragment an die Statue angesetzt darstellen, das letztere bei von Goeler in der Darstellung des Tarral'schen Ergänzungsversuches, Taf. 4. Mir scheint das erstere das richtige

*) Natürlich sind links und rechts hier wie überall vom Standpunkte der Statue aus zu verstehen.

zu sein. Dabei ist der Oberarm im Schultergelenke ziemlich weit nach vorn gebogen (daher die Verkürzung desselben in der beigegebenen Zeichnung). Diese Haltung ergiebt sich von selbst, wenn wir annehmen, dass Aphrodite die Lanze ungezwungen gehalten habe. Denn nur mit bewusster Willensthätigkeit des Subjektes könnte der Oberarm seitwärts geradeaus gestreckt sein. Übrigens stimmt diese Biegung des Oberarmes vortrefflich zu der eigentümlichen Einsenkung, welche sich zwischen Hals und Schulter befindet, eine Bildung, die unter den übrigen Ergänzungen jedenfalls diejenige am besten zur Geltung gebracht hat, welche ihr den Schild in die Hände giebt und dadurch die Arme vorgestreckt sein lässt, wogegen die Ergänzung mit dem Apfel u. a. diese Bildung ganz unberücksichtigt gelassen haben.

Aus der Lage des Oberarmes ergiebt sich, dass die Hand die Lanze ungefähr in gleicher Höhe mit dem Kopfe angefasst hat. Die Stellung der Lanze war nun keineswegs senkrecht, sondern von links nach rechts (vom Standpunkte der Statue aus) geneigt. Der Fusspunkt derselben ist also in einiger Entfernung von den an der linken Seite befindlichen Falten des Gewandes anzunehmen. Die rechte Hand ergreift nun die Lanze so, dass Ober- und Unterarm etwas mehr als einen rechten Winkel bilden und also der letztere nicht ganz parallel mit den Brüsten läuft, sondern in seinem untersten Teile sich mehr von ihnen entfernt. Hierdurch wird die Stellung der Lanze ziemlich genau bestimmt. Denn dieselbe muss nun unten so nahe herangerückt und oben so nahe an den Kopf gehalten werden, dass die rechte Hand sie bei der oben beschriebenen Lage des Armes bequem erfassen kann. Dass dieses möglich sei, beweist die beigegebene Zeichnung, welche im grossen und ganzen jedenfalls das Richtige getroffen hat, im einzelnen möglicherweise noch der Verbesserung fähig ist.

Welche Last die Lanze zu tragen bestimmt ist, geht schon aus ihrer Stellung hervor. Hätte Aphrodite das Gewicht des Oberkörpers darauf stützen und damit die Last des rechten Standbeines erleichtern wollen, so hätte sie dieselbe nicht schräg stellen können. Sie hätte dieselbe vielmehr senkrecht oder doch fast senkrecht gestellt und den Oberkörper nach der linken Seite hinübergeneigt. Das aber durfte sie wegen des Gewandes nicht. Denn dieses war eben d. h. kurz bevor sie die Lanze ergriff, so zurecht gelegt, dass es an dem Unterkörper fest lag. Wenn nun — wie dieses bei einer Neigung des Körpers nach der linken Seite

geschehen wäre — die Haltung des Unterkörpers sich änderte, so kam das Gewand in Gefahr herabzugleiten. Es durfte sonach durch das Ergreifen der Lanze die ursprüngliche d. h. vor dem Halten derselben angenommene Haltung so gut wie gar nicht verändert werden, es musste nach wie vor die ganze Last des Körpers auf dem rechten Standbeine ruhen. Welche Last blieb aber dann noch für die Lanze übrig, die doch auch als Stütze gedient haben muss? Einfach diejenige, welche bis dahin noch nicht gestützt war: die Arme. Diese sind bis zu dem Augenblicke, welcher dem unseren Augen sich darstellenden voraufgeht, mit dem Umlegen des Gewandes beschäftigt gewesen, haben also an der allgemeinen Ruhe des Körpers keinen Teil genommen. Jetzt, wo sie diese Arbeit vollendet, bekommen sie, um gleichfalls auszuruhen, an der Lanze eine Stütze.

Dadurch freilich, dass die rechte Hand die links stehende Lanze ergreift, tritt eine Neigung des Oberkörpers nach rechts und zugleich ein schwaches Hervortreten des linken trochanter major (grossen Rollhügels), sowie ein eben so schwaches Zurücktreten desselben Knochens an der rechten Seite ein. Allein dieses schadet dem Festliegen des Gewandes nicht nur nicht, sondern erhöht dasselbe sogar. Dasselbe ist nämlich absichtlich nicht gerade, d. h. in gleicher Höhe um die Glieder gelegt, sondern rechts tiefer als links, und zwar liegt dasselbe rechts unterhalb des grossen Rollhügels, also desjenigen Punktes, der am ganzen Unterkörper der vorstehendste ist. Links dagegen liegt dasselbe zum Teil an, zum Teil über dem grossen Rollhügel, so dass dasselbe, um herabzugleiten, erst über diesen hinweg muss. Derselbe tritt an dieser Seite allerdings nur schwach hervor, da das Bein Spielbein ist, und das Gewand würde leicht über denselben herabgleiten, wenn nicht das Gewicht des an der rechten Seite befindlichen Teiles es fester andrückte.

Um dieses zu veranschaulichen, will ich folgendes bemerken. Das von links kommende und über den linken Schenkel gelegte Stück des Gewandes ist durch sein Gewicht und durch das Haften des oben liegenden Zeuges auf dem darunter befindlichen so fest mit diesem verbunden, dass dasselbe in seinen oberen dicken Falten einen, man kann sagen festgeschlossenen Ring bildet. Nun ist dieser Ring zunächst an der linken Seite festgelegt, nämlich auf und an dem vorstehenden grossen Rollhügel; an der rechten dagegen liegt er an einer abschüssigen Ebene, hat hier also von

vorn herein das Bestreben herabzusinken. Indem er nun diesem Streben folgt, an der linken Seite aber fest liegt, wird der Umfang, den er umspannen muss, immer grösser. Weil aber der Faltenring sich so gut wie gar nicht dehnen kann, so wird er, je tiefer er auf der rechten Seite sinkt, und je grösser also der zu umspannende Umfang wird, desto fester den Körper, welchen er umspannt, zusammendrücken, mit anderen Worten: desto fester wird sich das Gewand an den Körper anschmiegen und zwar am meisten an denjenigen Punkt, wo dasselbe am höchsten liegt, wo dasselbe gewissermassen aufgehängt ist, also an den am meisten vorstehenden Punkt der linken Seite, den grossen Rollhügel.

Wenn nun, wie oben bemerkt, dadurch, dass die rechte Hand nach dem Umlegen des Gewandes die Lanze erfasst, der grosse Rollhügel an der rechten Seite etwas zurücktritt, so schadet dieses dem Festliegen des Gewandes nicht im mindesten, da ja dieser Knochen gar nicht zum Halten desselben bestimmt, sondern dem Gewande an dieser Seite geradezu das Streben herabzugleiten gegeben ist. Indem aber zugleich durch das Ergreifen der Lanze auf der andern, also linken Seite der trochanter major hervortritt, dient diese Bewegung geradezu dazu, dem Gewande eine festere Lage zu geben. Denn je weiter dieser Knochen hier hervortritt, um so schwerer wird es dem an und über ihm liegenden Gewande, über denselben hinwegzugleiten. So viel über die Lanze und ihre Bedeutung für die Stellung der Aphrodite.

Ich komme nun zu den charakteristischen Eigenschaften der Statue, die wir oben aufgezählt haben, deren erste war, dass das ganze Gewicht des Körpers auf dem rechten Standbeine ruht. Diese Stellung rührt offenbar aus dem Augenblicke her, wo Aphrodite sich das Gewand umlegte. Denn um dasselbe fest zu legen und namentlich das an der linken Seite von hinten herübergezogene Ende des Gewandes vor dem Herabgleiten zu bewahren, setzte sie den linken Fuss vor und bog das Knie nach einwärts. Daraus ergab sich schon die Notwendigkeit, das ganze Gewicht des Oberkörpers auf das rechte Bein zu legen und dem linken nur das eigene Gewicht zu überlassen. Durch dieses feste Aufstemmen des rechten Beines ist nun eine Stellung hervorgebracht, in der man längere Zeit verharren kann. Denn alles — abgesehen von den Armen — hat seine Stütze darin gefunden. Deshalb erwachte, als nun das Gewand umgelegt war, und auch die Arme in der ergriffenen Lanze ihre Stütze gefunden hatten,

in dem Körper gar nicht das Bestreben, die ursprüngliche Stellung zu ändern, sondern alles blieb, wie es war. So erklärt sich die eigentümliche Erscheinung, dass Aphrodite eine Lanze in beiden Händen hält und sich doch nicht zum Stützen nach der Seite hinüberneigt, an welcher dieselbe steht.

2) Mit dem Stützen auf das rechte Bein hängt, wie oben angedeutet, das zweite Charakteristikum, die Biegung des linken Kniees nach innen, eng zusammen. Dass diese einen bestimmten Grund haben müsse und mit dem Halten des Gewandes mit der rechten Hand unvereinbar sei, ist bereits oben (S. 5) bewiesen. Nehmen wir nun das Gegenteil an, dass nämlich Aphrodite dasselbe in der Absicht umgelegt habe, dass es sich durch seine Lage und die Haltung ihres Unterkörpers halte, so beruht die Möglichkeit des Festliegens einmal, wie wir gesehen haben, darauf, dass es an der rechten Seite tiefer hängt als auf der linken, an dieser aber auf dem grossen Rollhügel liegt, sodann darauf, dass dasselbe oben mit seinen eng liegenden Falten einen festgeschlossenen Ring, wie wir es nannten, bildet. Um diesen herzustellen, ist der zuerst umgelegte Teil des Gewandes möglichst weit unter das von links nach rechts herübergezogene Stück geschoben, so weit, dass man nicht erkennen kann, wo dasselbe seinen Anfang nimmt. Die einzige Gefahr nun, dass dieser Ring sich löst, besteht darin, dass das zuletzt von links herübergezogene Stück von dem vorgesetzten linken Oberschenkel herabgleite. Denn weil von links herübergezogen, hat dasselbe das Streben, dorthin zurückzufallen. Dieses wird ihm, wie der Augenschein lehrt, um so leichter, je weiter das Knie nach aussen, also nach links gebogen ist, schwerer, wenn es nach innen, also nach rechts, gebogen ist. Denn wie ein Gegenstand, den wir an einem Nagel aufhängen, desto sicherer hängt, je spitzer der Winkel ist, welchen der Nagel nach oben zu mit der Wand bildet und wie das Herabgleiten desselben fast unvermeidlich ist, wenn er mehr beträgt als einen rechten: so wird auch ein über einen etwas gehobenen Oberschenkel geschlagener Zipfel um so fester liegen, je spitzer der Winkel ist, in welchem sich der Oberschenkel zur Front des ganzen Körpers befindet. Da ferner das Einwärtsbiegen des Kniees erst nach dem Umlegen des Gewandes eintritt und damit der von links nach rechts herübergezogene Zipfel noch mehr nach rechts geführt wird, so wird derselbe dadurch noch straffer angezogen und ein festeres Anschmiegen an den darunter liegenden

Teil des Gewandes bewirkt. Zugleich wird damit der dem Herabgleiten entgegenstehende Reibungswiderstand vergrössert.

Dieses Gefühl nun, dass durch ein Einwärtsbiegen des Kniees dem Herabgleiten des Zipfels und damit dem Lösen des Faltenringes entgegengearbeitet wird, hat jeder Mensch in seinen Beinen, wie jeder erfahren hat, der sich nach dem Bade ein Laken um den Unterkörper gelegt hat. So ist also die Biegung des linken Kniees nach innen bei der Aphrodite von Melos als reine Reflexbewegung anzusehen, welche durch das Umlegen des Gewandes und das Streben, dasselbe in der ihm gegebenen Lage zu erhalten, hervorgebracht ist.

Mit der Biegung des linken Kniees hängt die Haltung des Fusses eng zusammen. Dass dieser etwa 6—7 Centimeter höher steht als der andere, ist bekannt. Man hat, um dieses zu motivieren, allerlei unter denselben legen wollen. Dass aber weder ein platt gedrückter Helm, noch eine Schildkröte, noch ein Schiffsschnabel passt, davon überzeugt man sich mehr und mehr. Denn alle diese Gegenstände sind zu hoch. Das einzig richtige ist, wie oben schon bemerkt, dass sie gar nichts, auch keinen niedrigen Stein oder Erhöhung des Bodens unter dem Fusse hatte, sondern nur den Hacken erhob. Dieses anzunehmen zwingt uns folgendes. Wenn das Festliegen des Gewandes nur durch Aneinanderhaften desselben sowie durch die Haltung des Unterkörpers gesichert ist, so ergiebt sich daraus die Notwendigkeit des Erhebens des Hackens ebenso wie die des Einwärtsbiegens des Kniees. Denn während durch dieses das Gewand straffer gezogen wird und dadurch fester zu liegen kommt, wird durch das Erheben des Hackens die Fläche, auf welcher das Gewandende herabzugleiten strebt, horizontaler gemacht, verliert also an Abschüssigkeit und damit an der Möglichkeit des Herabgleitens. Wie nun das Einwärtsbiegen des Kniees zum Zurückhalten des nach links zurückstrebenden Gewandendes ohne Berechnung des Subjektes geschieht, so ist auch das Emporheben des Hackens eine reine Reflexbewegung, deren Eintreten bei einer solchen Lage des Gewandes so absolut notwendig ist, dass sie selbst dann eintreten würde, wenn der Fuss schon auf einem Steine oder einer anderen Erhöhung stände. [12]) Steht aber dieses fest, so darf unter dem zu ergänzenden linken Fusse kein Gegenstand der Erhöhung angenommen werden. Denn die 6—7 Centimeter, welche der linke Fuss der Aphrodite von Melos höher zu sein scheint als der rechte,

entsprechen der Höhe, bis zu welcher der Hacken einer überlebensgrossen Gestalt sich leicht erhebt.

Nun sagt von Goeler (a. a. O. S. 78), dass das Ruhen des linken Beines auf dem Zehenballen ein höchst peinliches sei. Ich gebe die Richtigkeit dieser Behauptung zu für den Fall, dass man annähme, die Aphrodite hätte einen Apfel gehalten. Dagegen ist sie unrichtig, wenn sie eine Lanze gefasst hielt. Denn wenn diese auch zunächst nur dazu bestimmt war, die Last der Arme zu tragen, so ist doch klar, dass durch das Anfassen der Linken oben an die Lanze, die Last, welche das Spielbein an dieser Seite etwa noch zu tragen hatte, erleichtert wurde. Denselben Erfolg, nämlich Minderung der Last auf der linken Seite, hatte auch das Anfassen der rechten Hand. Damit diese nämlich die Lanze erfassen konnte, musste sich, wie wir unten zeigen werden, der Körper in der Taille biegen und der Oberkörper sich nach der rechten Seite neigen. Wenn also das linke Spielbein, bevor die Hände die Lanze erfassten, ja noch etwas Körperlast zu tragen hatte, so wurde dasselbe durch das Erfassen derselben völlig davon befreit. Es hatte nur das eigene Gewicht zu tragen, und selbst dieses war von oben her gestützt. Es konnte also „ohne Pein" (v. Goeler) und mit grösster Leichtigkeit den Hacken erheben und sich überhaupt allen Bewegungen hingeben, welche durch das Streben das Gewand zu halten in ihm erwachten.

3) Ich komme zum dritten Charakteristikum der Aphrodite von Melos, der Biegung des Oberkörpers nach vorn, deren Erklärung, wie ich glaube, als der glänzendste Beweis für die Richtigkeit meiner Ergänzung angesehen werden kann. Diese Biegung hat, um es kurz zu sagen, ihren Grund in der Lage des rechten Armes und zwar in folgender Weise. In der Stellung, welche die Aphrodite vor dem Erfassen der Lanze, also während des Umlegens des Gewandes einnahm, war der linke Fuss vorgesetzt und dadurch der Leib an dieser Seite etwas nach vorn gezogen. In dieser Stellung konnte sie auch dann noch verharren, als sie die Lanze nur mit der Linken erfasste. Wenn sie aber nun den rechten Arm über diesen vorgezogenen oder vorgedrängten Leib legt, um mit der Hand die an der linken Seite stehende Stütze zu erfassen, so entsteht dadurch ein Druck auf demselben und am meisten auf der Herzgrube, eine Haltung, bei der sogar das Atmen beschwerlicher wird. Um sich nun diesem Drucke zu entziehen, biegt sich der Körper von selbst im Kreuze und

zwar so, dass sich der Teil oberhalb der Taille nach vorn neigt, der unterhalb befindliche (also das Gesäss) etwas nach hinten streckt und der Leib mehr eingezogen wird. Zu diesem Biegen im Kreuze fühlt sich der Körper um so mehr veranlasst, als er ein Verlieren des Gleichgewichtes nach vorn nicht zu fürchten braucht. Denn wenn auch dem Oberkörper seine frühere Stütze durch das Zurücktreten des Leibes vorn etwas entzogen wird, so wird diese doch dadurch ersetzt, dass jetzt die rechte Hand die ihm dargebotene Stütze, nämlich die seitwärts vor dem Körper stehende Lanze, fester erfasst und dadurch ein Vornüberfallen verhütet. [13])

4) Das vierte Charakteristikum der Aphrodite ist die Wendung des Oberkörpers und Richtung des Blickes nach links. Der Grund zu dieser Drehung wird von denen, welche der Statue den Apfel in die linke Hand geben, in der Haltung des rechten Armes erkannt werden müssen. Wenn nämlich die rechte Hand auf dem linken Oberschenkel geruht hätte, um das hier liegende Gewand zu halten, so müsste sich allerdings die rechte Seite des Oberkörpers etwas nach links drehen. Ob aber diese Haltung der Hand eine so starke Biegung des Oberkörpers verlangte, wie wir in der Melierin vor uns sehen, ist mir sehr zweifelhaft. Wenn mich nicht alles täuscht, ist dieselbe zu entschieden, um dadurch hervorgebracht zu sein. Dagegen ist bei meiner Ergänzungsweise leicht zu erkennen, wie dieselbe entstehen musste. Denn dass eine rechte Hand, welche einen an der linken Seite stehenden Gegenstand zu erfassen sucht, diese ganze Seite des Oberkörpers nach dieser Richtung nach sich ziehen muss, ist klar. Bedenkt man ferner, dass die Lanze in einiger Entfernung vom Körper stand, dass also die Länge des im Ellenbogen gekrümmten Armes nur eben ausreichend war, um dieselbe mit der Hand zu erfassen, so sieht man, wie der rechte Oberarm sich fest an den Oberkörper anlegen und wie dadurch die so lebensvolle Fleischfalte an der rechten Achselhöhle entstehen musste. Ich muss gestehen, dass ich unter den sämtlichen Ergänzungsversuchen der Aphrodite von Melos keinen kenne, der so die Notwendigkeit des Entstehens dieser Fleischfalte nachgewiesen hätte.

Mit der Drehung des Oberkörpers nach links ist auch die Richtung des Blickes gegeben. Da derselbe auf keinen Gegenstand geheftet ist und also auch vor dem Ergreifen der Lanze auf keinen Gegenstand geheftet war, so musste mit dem übrigen Oberkörper auch der Kopf und damit der Blick der nach links strebenden

Bewegung des rechten Armes folgen. Hiervon brauche ich weiter keine Analyse zu geben. Jeder kann dieses leicht an sich selbst erproben.

5) Das fünfte Charakteristikum der Aphrodite ist das, dass die rechte Schulter tiefer steht als die linke, und zugleich der Oberkörper nach rechts geneigt ist. Dass beides noch nicht stattfand, während sie sich das Gewand umlegte, und also erst eintrat, als sie die Lanze ergriff und sich auf diese stützte, ist einleuchtend. Dass es aber durch das Erfassen der Lanze mit der Rechten geschehen musste, ergiebt sich aus folgendem. Es ist zwar richtig, dass die rechte Hand auch ohne Neigung des Oberkörpers nach rechts die Lanze erreichen konnte. Allein es hätte dieses nur mit einer starken Biegung des Armes im Schultergelenke und mit straffer Anspannung der dort befindlichen Sehnen geschehen können. Nun aber ist ein Gesetz, welches bei jeder Bewegung eines lebendigen Körpers zur Geltung kommt, dass das Subjekt nicht durch besondere Anspannung eines Gliedes oder Gelenkes an sein Ziel zu gelangen sucht, sondern dass es die Anspannung auf alle, welche zur Erreichung behülflich sein können, so viel wie möglich verteilt. Weiter ist klar, dass die Entfernung der Schulter bis zu dem Punkte der Lanze, wo die Rechte anzufassen strebte, desto grösser ist, je höher die Schulter steht, dass darum auch eine hochstehende eine stärkere und darum gezwungenere Biegung des Armes im Schultergelenke verlangt, als eine tiefer stehende. Nach dem Gesetze der verteilten Anspannung, wie ich es kurz nennen will, musste also in dem Körper das Bestreben erwachen, die rechte Schulter tiefer zu stellen und dadurch die starke Anspannung des rechten Schultergelenkes zu vermindern. Diesem Streben nun konnte der Körper nicht so nachkommen, dass er die Schulter einfach senkte, d. h. tiefer herabhängen liess — denn bei gesenkter Schulter kann sich niemand mit dem Arme stützen — sondern nur dadurch, dass er sich in der Taille etwas nach rechts hinüberneigte. Diese Neigung konnte derselbe aber um so eher ausführen, da ein Verlieren des Gleichgewichts nach rechts nicht zu fürchten war, denn zugleich mit dem Eintreten der Neigung erfasste ja die Rechte die Lanze, und wenn diese auch auf der linken Seite stand, so stützte doch das Anfassen der rechten Hand die rechte Seite des Oberkörpers. So bedingt also der Umstand, dass die Rechte sich auf die Lanze stützte, sowohl die

tiefere Stellung der Schulter als auch die Neigung des Oberkörpers nach rechts.

Durch das Gesagte ist auch Valentins oben (S. 13) angeführte Behauptung „wenn eine auf dem Nabel errichtete senkrechte Linie selbst den schwerer verrückbaren Hals nicht trifft, so muss in der Statue eine aussergewöhnlich starke Bewegung dargestellt sein“ auf das bündigste widerlegt. Denn es ist gezeigt, wie durch ruhiges Aufstützen der rechten Hand auf einen links befindlichen Gegenstand eine solche eigentümliche Biegung des Oberkörpers nach rechts bewirkt werden kann, dass diese Haltung also nicht als ein Beweis angesehen werden darf, dass eine Bewegung in der Statue dargestellt sei. Und da nun Valentins weitere Auseinandersetzungen sich alle auf den oben angeführten Satz gründen, so kann mit der Widerlegung dieses seine ganze Beweisführung als widerlegt angesehen werden.

6) Als die letzte Eigentümlichkeit der Statue haben wir die hingestellt, dass das Gewand an der linken Seite zu einem dicken Faltenbündel zusammengenommen ist, von dessen beiden höchstgelegenen Falten die vordere nach vorn, die andere nach hinten gebogen ist. Es kann nun nicht bezweifelt werden, dass der Künstler hier genau nach der Natur gearbeitet hat. Minder sicher vermag ich zu entscheiden, ob der Faltenwurf von selbst oder durch Zuthun des Subjektes so geworden ist. Ich kann mir nämlich sehr wohl folgendes denken. Durch den Druck des von links über den linken Oberschenkel herübergezogenen Gewandendes wurden die zuerst gelegten an der äusseren Seite des linken Beines herabfallenden Falten namentlich in ihrem oberen Teile etwas zusammengedrückt, so dass das Gewand ziemlich platt herabhing. Dieses bot gewiss einen unschönen Anblick. So veranlasste denn der dem weiblichen Geschlechte inne wohnende Schönheitssinn die Aphrodite, das Gewand an dieser Seite aufzulockern, so dass die Falten so zu liegen kamen, wie wir sie jetzt sehen. — Natürlich hielt sie in diesem Augenblicke noch keine Lanze. — Ich halte, wie gesagt, diese Entstehung der Form der Falten an der linken Seite für möglich, doch können dieselben auch durch natürlichen Fall so geworden sein. Aber auch wenn man dieses annimmt, wird man nach dem Zwecke fragen dürfen, warum sie der Künstler gerade so bildete. Denn gewiss konnten die Falten auch anders und doch natürlich fallen. Nun könnte man einfach erklären, der Künstler habe die dargestellte Faltenbildung als die ästhetisch

wirksamste erkannt und darum erwählt. Dass diese Erklärung ausreichend sei, muss man zugeben. Doch wird man es gewiss als Vorzug einer Ergänzungsweise ansehen, wenn sie noch einen besonderen Grund dafür anzugeben vermag. Ein solcher aber liegt vor, wenn wir annehmen, dass die Lanze in nicht allzu grosser Entfernung neben den beiden höchstgelegenen Falten gestanden habe. Dass die vorhandenen Falten in diesem Falle absolut notwendig sind, leuchtet ein. Denn denken wir uns dieselben weg und das Gewand platter herabhängend, so würde zwischen Bein und Lanze eine unangenehme Leere entstehen, die das Auge beleidigen würde. Warum aber bildete der Künstler die Falten gerade so? Warum machte er durch das Umlegen der beiden höchstgelegenen Falten nach verschiedenen Seiten den Abschluss des Gewandes so breit, breiter als das Faltenbündel in der andern, dem Beine näher befindlichen, Partie ist? Warum legte er nicht eine gewissermassen krönende und abschliessende Falte auf die anderen obenauf? Diese Frage möchte ich so beantworten: die äusserste Fläche des Faltenbündels sollte nach der Absicht des Künstlers nicht der Abschluss des ganzen Kunstwerkes an der linken Seite sein. Diesen sollte vielmehr die etwas entfernt stehende Lanze bilden. Darum bildete er in dem Faltenbündel keine höchste, die anderen beherrschende, Falte. Denn die Lanze sollte gewissermassen über dem ganzen Faltenbündel stehen. Darum machte er den Abschluss desselben an der linken Seite so breit. Er sollte das Mittelglied zwischen dem sehr breiten Körper und der schmalen Lanze bilden. Als solches aber durfte er weder schmäler noch breiter sein.

Nach dieser Auffassung allein scheint mir die Gewandbildung an der linken Seite auf einer inneren Notwendigkeit zu beruhen. Dagegen vermag ich die Bedeutung derselben nicht zu verstehen, wenn man, wie Tarral, v. Goeler u. a. an die linke Seite statt der schmalen Lanze einen breiten senkrecht sich erhebenden Cippus setzt.

Nach dieser Betrachtung der sechs charakteristischen Eigenschaften der Aphrodite will ich hier kurz noch eine technische erwähnen, nämlich die, dass das Gewand an der linken und hinteren Seite weit oberflächlicher und roher gearbeitet ist als vorn. Dass auch diese Eigentümlichkeit nicht mit der von mir angenommenen Stellung im Widerspruch steht, liegt auf der Hand. Denn wenn wir uns die Aphrodite in der angegebenen Weise auf eine

Lanze sich stützend vorstellen, so ist klar, dass der Künstler sie nur von vorn oder von rechts her gesehen wissen wollte, und dass niemand in Versuchung kommen konnte, dieselbe von links her zu betrachten, wobei er dann die Nachlässigkeit in der Ausführung der linken Seite bemerkt hätte. Diese Versuchung liegt aber darum fern, weil jeder bei der Betrachtung eines Kunstwerkes sich unwillkürlich entweder so stellt, dass er dem Blicke der dargestellten Person begegnet oder demselben folgt. Denn aus dem Blicke vor allem erkennt er das Denken und Empfinden des dargestellten Subjektes. Im ersteren Falle nun wird sich der Beschauer schräg vor die Statue, im letzteren an die rechte Seite derselben stellen.

Hiermit glaube ich, vom Gesichtsausdrucke abgesehen, die sämtlichen charakteristischen Merkmale der Melierin behandelt zu haben. Wenigstens habe ich beim Studium der Statue und dessen, was über sie geschrieben ist, kein weiteres finden können. Als Resultat meiner Auseinandersetzung glaube ich aber das hinstellen zu dürfen, dass die sämtlichen Eigentümlichkeiten der Statue durch meine Ergänzung eine vollkommene Erklärung finden. Da dieses aber, wie wir oben auseinandergesetzt haben, bei dem Stande der Frage das einzige Kriterium ist, wonach über die Richtigkeit ihrer Ergänzung entschieden werden kann, so darf weiter behauptet werden, dass diese Ergänzung richtig sei. Da ferner im Anfange gezeigt worden ist, dass die anderen Ergänzungsweisen unhaltbar sind, so darf weiter behauptet werden, dass die meinige die einzig richtige sei. Sollte jemand dieses „einzig richtige“ noch durch ein „bis jetzt“ einzuschränken für nötig halten, so mag er dieses thun und von der Zukunft Besseres erhoffen. Ich glaube aber nicht, dass wir in der Aphrodite von Melos ein so sonderbares Kunstwerk haben, dass seine charakteristischen Merkmale sich auf andere, principiell verschiedene, Weise erklären liessen. Nur über Kleinigkeiten wird man verschiedener Meinung sein können, so z. B. darüber, ob der Gegenstand, welchen die Aphrodite in den Händen gehalten hat, eine Lanze oder ein Tropäon oder ein Skeptron gewesen sei. Diese Frage zu entscheiden, wird die Aufgabe des nächsten Kapitels sein.

IV.

Was zu der Annahme führen könnte, Aphrodite habe sich auf ein Tropäon gestützt, ist dieses. Auf Münzen von Byblos und Tripolis, deren je eine bei Donaldson: *Architectura numismatica, London 1859, Nr. 20 u. 29* abgebildet ist, finden sich Darstellungen, die in mehr als einer Beziehung grosse Ähnlichkeit mit der Aphrodite von Melos zeigen. Ich halte mich zunächst an die bei Donaldson dargestellte Münze von Byblos. [14]) Hier hat Astarte — denn so werden wir die Göttin nennen müssen — das Gewand ganz eben so hoch und in derselben Weise umgeschlagen wie die Melierin. In der Rechten hält sie ein Tropäon d. h. einen Stab, über den ziemlich nahe dem oberen Ende ein Querholz gelegt ist. Dabei ist der Arm bis zur Schulterhöhe erhoben und seitwärts ausgestreckt. Das linke Bein ist vorgesetzt, und der Fuss scheint auf einem Schiffsschnabel zu ruhen. Der linke Arm stützt sich und damit den etwas nach vorn sich neigenden Oberkörper auf den Oberschenkel des vorgesetzten Beines. Das Haupt ist etwas zurückgelehnt und mit einer Mauerkrone geziert. Von demselben hängt eine Locke oder mehrere auf den Nacken herab. Vor der Göttin steht auf einem ziemlich hohen Cippus eine Nike, welche ihr einen Siegeskranz aufzusetzen im Begriff ist. Deshalb ist der Körper der Aphrodite nach vorn geneigt, und der Blick zu der höher stehenden Göttin erhoben. Die Ähnlichkeit dieser Darstellung mit der Aphrodite von Melos beruht namentlich auf folgenden Punkten:

1) Beide haben das Gewand gleichmässig umgeschlagen. Dasselbe liegt fest, ohne dass es von einer Hand gehalten wird.

2) Beide haben den linken Fuss vorgesetzt.

3) Der rechte Arm ist bei beiden bis zur Schulterhöhe erhoben.

4) Eine Haarlocke hängt auf den Nacken herab.

Dass diese Punkte einzeln betrachtet nicht viel beweisen, gebe ich zu; in ihrer Gesamtheit jedoch scheinen sie mir Beweiskraft genug zu besitzen, um zu schliessen, dass beide Darstellungen auf ein Vorbild oder doch einen Grundtypus zurückgehen. Bei der Münzdarstellung nun unterliegt es wohl keinem Zweifel, dass sie auf ein Kultusbild oder einen im Kultus herrschenden Typus zurückgeht. Das zeigt einmal schon das tempelartige Gebäude, welches

man um die Astarte selbst dargestellt findet, und dann der Umstand, dass man denselben Typus in ähnlicher Umgebung auf den Münzen auch anderer phönizischer Städte, z. B. Tripolis, dargestellt findet.

Dasselbe von der Aphrodite von Melos anzunehmen ist unmöglich. Hier ist nichts, was an Kultus erinnerte. Dennoch glaube ich, dass die oben dargelegte Ähnlichkeit zwischen beiden Darstellungen keine zufällige ist, und dazu bestimmt mich die Inschrift auf dem jetzt verloren gegangenen Basisfragmente. (Näheres über dieses s. Kap. V.) Diese weist den Ursprung der Statue nach Antiochien am Mäander, also nach Kleinasien. Wenn nun auch der eben beschriebene Typus in Kultusbildern zunächst nur für Phönizien anzunehmen ist, so ist es doch immerhin wahrscheinlich, dass derselbe einem in Antiochien in Kleinasien schaffenden Künstler bekannt war. Wie weit dieser sich nun in seinem Kunstwerke nach demselben gerichtet habe, ob er denselben überhaupt bewusst nachgeahmt oder ihm nur unbewusst gefolgt sei, ist schwer zu sagen; jedenfalls hat er den übernommenen Formen einen neuen Geist eingehaucht, und wenn er bewusst nachahmte, den Typus frei umgestaltet. Darum ist es bei aller Ähnlichkeit der beiden Darstellungen unstatthaft, aus der einen einen Schluss auf die andere zu ziehen. Man wird also auch nicht behaupten dürfen, dass die Aphrodite von Melos sich auf ein Tropäon gestützt habe, weil jene Astarte eins hält. Was direkt gegen die Annahme eines solchen spricht, ist dieses. Auf den phönizischen Münzen erkennt man das Tropäon als Zeichen des in der Schlacht davon getragenen Sieges und damit der Macht, und zwar erkennt man dieses einmal an der Mauerkrone, sodann an der vor der Astarte stehenden Nike. Diese Bedeutung könnte dasselbe natürlich bei der Melierin nicht haben. Denn diese ist ihrem ganzen Charakter nach eine Liebesgöttin. Wenn dieselbe also ein Tropäon hielte, müsste dasselbe schon eine übertragene, eine ethische, Bedeutung haben, es müsste die Herzen bezwingende Göttin bezeichnen. Dass das Tropäon aber in der echt griechischen Kunst — denn dieser gehört die Statue sicher an — diese Bedeutung gehabt habe, ist mir nicht bekannt und ist wohl kaum anzunehmen. Ich halte es demnach für bedenklich, der Aphrodite von Melos statt der Lanze, welche wir angenommen haben, ein Tropäon zu vindicieren.

Dagegen wäre vielleicht an ein Skeptron zu denken. Dass diese Annahme möglich ist, will ich zugeben. Dasselbe würde die Aphrodite als eine gewaltig herrschende Himmelsgöttin charakterisieren; auch würde der Umstand, dass es ihr als Stütze dient, gut zu der ruhenden Stellung passen. Was gegen diese Annahme spricht, ist allein dieses: wenn Aphrodite sich auf ein Skeptron stützte, so wäre damit weder eine bestimmte Situation angedeutet, noch wäre sie in ihrem Charakter als Liebesgöttin dadurch gekennzeichnet. Man würde also die Individualisierung bei dieser sonst so individuellen [15]) Gestalt vermissen.

Anders verhält es sich mit der Lanze. Dass diese sich schon in der ältesten Zeit in Aphroditedarstellungen findet, scheint aus Paus. III, 15, 8 und II, 5, 1 hervorzugehen, wo eine bewaffnete (ὡπλισμένη) Aphrodite in Sparta und Korinth erwähnt wird. Auch auf alten Vasenbildern findet sich nicht selten eine Lanze in der Hand der Göttin; doch dürfen diese letzteren hier nicht zum Vergleiche herangezogen werden, da sie in der Zuerteilung dieser Waffe ziemlich willkürlich sind. Ebenso wenig liegt, wie ich glaube, eine Beziehung zwischen den erwähnten Darstellungen einer bewaffneten Aphrodite und der melischen vor. Während jene Darstellungen den Gedanken an Kampf und Krieg erwecken mussten, erinnert uns die Lanze in der Hand der Melierin nicht an solche Thaten. Einmal nämlich hält sie die Lanze nicht, wie sonst eine kriegerische Göttin thut, voll stolzen Bewusstseins neben sich gestellt, sondern traulich stützt sie sich auf dieselbe, und Gesicht und Körper sind der Ausdruck nicht des Stolzes und gerechten Selbstbewusstseins, wie es das Gefühl der Kraft verleiht, sondern der stillen und frohen Beschaulichkeit. [16]) Sodann zeigt die Grösse der Lanze — denn kleiner, als wir sie angenommen haben, darf sie aus ästhetischen Gründen nicht gedacht werden —, dass es nicht die eigene Waffe ist, auf welche sich die Göttin stützt. Ist es aber die eines anderen, so kann dieser nur Ares sein, dem ja vor allen die Lanze eigen ist. Daraus geht hervor, dass die Situation, in welcher die Göttin dargestellt ist, in einer bestimmten Beziehung zu diesem steht. Welches aber diese Beziehung sei, wird unten, im achten Kapitel, gezeigt werden.

V.

Eine weitere Frage, die sich an unsere Ergänzungsweise knüpft, ist die: was ist von der Zugehörigkeit der mit der Statue gefundenen und in Verbindung gebrachten Stücke zu halten. Über den linken Oberarm, sowie die Hand mit dem Apfel ist bereits oben gesprochen. Das Stück, welches noch übrig ist, ist ein Basisfragment. Dasselbe enthält eine Inschrift, welche als Schöpfer der Statue einen [Alex]andros oder [Ages]andros, Sohn des Menides aus Antiochien am Mäander, nennt. Es wurde mit der Statue zusammen nach Paris in das Louvre gebracht und an die Plinthe derselben gesetzt, an die es mit seinen Schnittflächen gepasst haben soll. Bruchflächen hat dasselbe nicht gehabt. Denn es war aus anderem Marmor gearbeitet als die Statue und also kein Stück, welches von derselben abgebrochen war. Bald nach Ankunft der Statue in Paris wurde dasselbe von Herrn Debay, wenn ich nicht irre in Verbindung mit der ganzen Statue, abgezeichnet. Auf dieser Zeichnung beruht allein unsere Kenntnis des Stückes. Denn bald darauf verschwand dasselbe aus dem Louvre, und bis jetzt ist es noch keiner Nachforschung gelungen, dasselbe wieder herbeizuschaffen. Die Entscheidung über die Zugehörigkeit ist also schwierig und, wie ich glaube, in letzter Instanz davon abhängig, ob das Stück bei einer sonst zutreffenden Ergänzungsweise verwendbar ist. Entspricht ein Ergänzungsversuch allen Anforderungen, die durch die Haltung der Statue an ihn gestellt werden, so wird man ihn um einer immerhin etwas zweifelhaften Sache willen — wie es doch die Zugehörigkeit des Basisfragmentes ist — nicht verwerfen dürfen. Wenn es dagegen mit einer Ergänzungsweise vereinbar ist, das Fragment für zugehörig zu halten, so wird dieses zur Bestätigung beider, nämlich der Zugehörigkeit des Stückes und der Richtigkeit der Ergänzung, dienen.

Nun spricht gegen die Verwerfung des Fragmentes vor allem der Umstand, dass nach allen mir bekannten Abbildungen (bei Valentin, Overbeck, Gesch. d. griech. Plastik II, 324, v. Goeler a. a. O., Taf. 4) zu schliessen, dasselbe genau an die Plinthe [17]) passt. Dass dasselbe aus anderem Marmor gemacht ist, beweist nur, dass es nicht davon abgebrochen, sondern später zur Statue gemacht war. Wir müssen also annehmen, dass die Plinthe

durch irgend welches Geschick verstümmelt war und nun dieses neue Stück angesetzt wurde. Dass dasselbe nach dem abgebrochenen Originalstücke hergestellt sei, ist kaum zu bezweifeln; wenigstens wüsste ich keinen Grund, der dagegen spräche. Wäre der auf demselben stehende Name der eines Skopas oder Praxiteles, so würde ich Bedenken tragen, es anzunehmen. Da es aber der eines sonst nicht bekannten Künstlers aus einer eben nicht berühmten Stadt ist, so habe ich keinen Grund es zu bezweifeln. In welcher Weise nun der Künstler das — jedenfalls stark beschädigte und zerbrochene — Originalstück nachgebildet hat, das ist eine andere Frage. Ich glaube nicht, dass er die Form der Buchstaben für wichtig genug hielt, um sie nachzuahmen; er wird hierin vermutlich der in seiner Zeit herrschenden Mode gefolgt sein. Daher scheint es mir unrichtig, aus dieser auf die Entstehungszeit der Statue zu schliessen. Dagegen glaube ich, dass durch den Inhalt der Inschrift der Ort der Entstehung feststeht. Zur Bestätigung dieser Ansicht mag noch die Bemerkung dienen, dass die Insel Melos, auf der die Statue gefunden wurde, einen der vorzüglichsten Häfen im Mittelmeere besitzt, in dem also gewiss auch viele Schiffe aus Kleinasien aus- und einliefen. Es hat also durchaus nichts Unwahrscheinliches an sich, dass ein in Antiochien geschaffenes Kunstwerk nach Melos gelangte.

Wenn nach dem Gesagten die Zugehörigkeit des Basisfragmentes wahrscheinlich genannt werden muss, so fragt sich, ob dasselbe mit der Haltung der Aphrodite vereinbar ist. Die Entscheidung hierüber hängt allein davon ab, ob das Loch, welches sich oben in dem Stücke befindet, durch die von mir vorgeschlagene Ergänzung seine Erklärung findet. Dasselbe ist, wenn mich die vorliegenden Abbildungen nicht täuschen, etwa 10 Centimeter im Quadrat. Da dasselbe ferner dem Augenscheine nach sich nach vorn zu auf einer Höhe mit den an der linken Seite herabfallenden Falten befindet, so kann dasselbe nur der Punkt sein, an welchem die Lanze stand. Kann aber diese in dem Loche gestanden haben? Allerdings, wenn sie nämlich aus Erz gefertigt war. Dafür aber spricht folgendes. Dass die Statue nicht ohne metallischen Schmuck war, hat man wohl mit Recht aus der gleichmässigen Zerstörung der Ohrläppchen geschlossen. Dieselben trugen vermutlich Ringe, bei deren Ausreissen der Marmor so zerstört wurde, wie er jetzt ist. Ausserdem ist folgendes zu bedenken. Der linke Arm war ohne Zweifel aus einem besonderen

Stücke gefertigt und durch einen Zapfen an der Schulter befestigt, welche noch das Zeichen trägt, wo derselbe eingesetzt war. Ebenso ist anzunehmen, dass der rechte Arm aus einem besonderen Stücke bestand. Denn die Partie des Leibes, welche derselbe bedeckt, ist so vollkommen gearbeitet, wie es kaum möglich war, wenn der Künstler durch den davorstehenden Arm gehindert wurde. Nun ist gewiss, dass beide Arme durch die Zapfen genügend befestigt waren, doch waren sie wohl kaum geeignet, ausser ihrem eigenen Gewichte eine Last zu tragen, wie sie hätten müssen, wenn eine aus Marmor gefertigte schräg stehende Lanze durch die Hände gesteckt wäre. Noch weniger konnte natürlich eine solche Lanze den Armen einen festeren Halt verleihen. Dazu war jedoch eine aus Erz gefertigte imstande, vorausgesetzt, dass sie fest im Boden stand. Dieses konnte der Künstler nun am einfachsten dadurch erreichen, dass er nach der sonstigen Vollendung seines Werkes die eherne Lanze durch die beiden Hände steckte und dann nicht etwa bloss auf die Plinthe stellte, sondern darin fest goss. Nehmen wir diesen Vorgang bei der Herstellung der Statue an, so ist klar, woher das Loch in dem zur Plinthe gehörigen Fragmente rührt.

Allein warum machte der Künstler dasselbe so gross, da es doch den Umfang einer Lanze nicht viel zu übertreffen brauchte? Ein mir befreundeter Künstler hat mir diese Frage so beantwortet. Die Höhlungen im Inneren der Hände, welche bestimmt waren, die Lanze aufzunehmen, hatten nicht ganz genau denselben Umfang wie die Lanze, sondern liessen derselben noch einigen Spielraum. Dieses musste schon darum geschehen, dass die Lanze nachher in dieser Höhlung ordentlich befestigt, vermutlich festgegossen werden konnte. Wenn aber so die Lanze vor Vollendung des Kunstwerkes in den Händen nicht ganz fest lag, so liess sich auch der Punkt, wo sie zu stehen kommen musste, nicht ganz genau bestimmen. Der Künstler musste also das Loch in der Plinthe, in welches er das Fussende der Lanze setzen wollte, so gross machen, dass er nachher einigen Spielraum hatte. Deshalb machte er dasselbe etwa doppelt so lang und breit, als der Durchmesser der Lanze betragen mochte, zumal es der Lanze mehr Halt verlieh, wenn sie in einem grossen und nicht einem kleinen Loche festgegossen wurde. Als er sie dann hineingestellt hatte, goss er dasselbe zu und bedeckte es mit einer Marmorschicht, um nicht den Eindruck des Einheitlichen in der Plinthe zu zerstören. So findet, denke ich, das Loch in dem Fragmente der Plinthe seine

einfache Erklärung und steht also im besten Einklange mit unserer Annahme, dass die Melierin sich auf eine Lanze gestützt habe. Daraus folgt dann weiter, dass das Fragment als zur Statue gehörig anzusehen ist d. h. als ein solches, welches dem abgebrochenen Originalstücke genau nachgebildet ist.

VI.

Wird durch diese Zugehörigkeit, wie wir sahen, auch die Richtigkeit unserer Ergänzung bestätigt, so bekommt dieselbe durch die Annahme einer ehernen Lanze, deren Notwendigkeit wir oben nachgewiesen haben, noch einen weiteren Halt. Denn sie zeigt uns, wie die Statue gerade so verstümmelt werden musste, wie sie es ist. Bekanntlich haben nämlich unter den griechischen und römischen Kunstwerken nächst den gold-elfenbeinernen die bronzenen am meisten unter der Barbarei und den Kriegsstürmen der späteren Zeit gelitten, so dass, obwohl ihre Zahl im Altertume die der Marmorwerke bei weitem übertraf (vgl. Anselm Feuerbach: Geschichte der griechischen Plastik, herausgegeben von Hermann Hettner I, S. 42), doch nur eine spärliche Zahl auf uns gekommen ist. So musste also auch die Aphrodite von Melos zuerst das, was Bronze an ihr war, einbüssen, nämlich die Lanze. Um diese zu bekommen, schlug man zuerst das jetzt fehlende Stück der Plinthe ab und riss dann die Lanze selbst los und damit zugleich die beiden Arme, mit denen sie verbunden war. Natürlich brachen diese an den schwächsten Punkten ab, der linke nämlich da, wo er angesetzt war, der rechte da, wo er den Körper, an den er bis dahin gelegt ist, verlässt. So kam die Statue in den Zustand, in dem wir sie jetzt sehen. Auffällig ist dabei noch die Bruchfläche des rechten Armes, deren Grenzen sich so gleichmässig um den Arm herumziehen, dass sie nicht allein durch Abbrechen oder Abschlagen so geworden sein kann. Ich glaube vielmehr annehmen zu müssen, dass der Arm an der Stelle der Bruchfläche mit einem metallenen Armringe umgeben war, ähnlich dem, welchen Tarral in seinem Ergänzungsversuche (bei v. Goeler Taf. 4) hinzugefügt hat. Dieser hinderte, dass der untere Teil des Oberarmes schräg abbrach.

Nach der Verstümmelung der Statue schritt man zu ihrer Restauration, und zwar stellte man zuerst das zerbrochene Stück

der Plinthe wieder her, vielleicht schon deshalb, damit der Name des Künstlers erhalten und aus den noch erhaltenen Trümmern des Originalstückes vor allem der Punkt fixiert würde, an welchem die Lanze gestanden hatte. Doch wurde die Restauration unterbrochen, vermutlich durch neue Kriegsstürme. Der Besitzer hielt es deshalb für geraten, sein Kunstwerk in eine unterirdische Nische zu schaffen, gewiss in der Absicht, es später daraus hervorzuholen und völlig restaurieren zu lassen. Was ihn daran gehindert hat, ob vielleicht ein jäher Tod, wissen wir nicht; genug, dass es dort bis zum Jahre 1820 stand, wo es zur Freude der Menschheit wieder das Licht der Welt erblickte.

Mit der Erklärung der Verstümmelung glaube ich den letzten Beweis für die Richtigkeit meiner Ergänzung gebracht zu haben. Denn wie bei der philologischen Textkritik eine Verbesserung erst dann bis zur Evidenz erwiesen ist, wenn nicht nur das Passen in den Zusammenhang, sondern auch das gezeigt ist, wie die vorhandene Verderbnis entstehen konnte, so muss es auch die archäologische Kritik als glänzende Bestätigung eines Resultates ansehen, wenn dasselbe erklärt, wie die Verstümmelung des betreffenden Kunstwerkes entstanden sei.

VII.

Zur ästhetischen Rechtfertigung meiner Ergänzungsweise will ich nur dieses anführen. Die erste Anforderung, die man an ein solches Kunstwerk wie die Aphrodite von Melos stellt, dass alles darin natürlich sei, erfüllt dieselbe im vollsten Masse. Die Lage jedes Gliedes und Muskels ergiebt sich mit Notwendigkeit aus diesen drei Motiven: dem Ruhen des Körpers auf dem rechten Beine, dem Bewahren des Gewandes vor dem Herabgleiten und dem Stützen der Arme auf die Lanze. Durch dieses Stützen ist schliesslich alles in diesem Körper zur Ruhe gekommen, und so herrscht zwischen ihm und dem Ausdrucke des Gesichtes die schönste Harmonie. Wie nun ein Kunstwerk, in dem eine starke Gemütsbewegung dargestellt ist, wie in der Niobe, einen solchen Eindruck auf uns macht, dass wir diese Gemütsbewegung nachempfinden, dass wir, um an dem Beispiel der Niobe festzuhalten, bis zu einem gewissen Grade selbst den Schmerz empfinden, der sie beim Anblick ihrer sterbenden Kinder ergreift: so muss auch

der Eindruck, den ein in Ruhe dargestellter Mensch auf uns macht, ein beruhigender sein; wir müssen selbst die Behaglichkeit der Ruhe empfinden, welche in ihm wohnt. Dieses Gefühl der Ruhe haben nun bisher fast alle, welche das Kunstwerk genauer studiert haben — Valentin bildet eine Ausnahme — beim Anblick der Statue empfunden. In seiner höchsten Potenz wird dasselbe aber erst dann eintreten, wenn wir die Aphrodite nach unserer Ergänzungsweise sich stützen lassen. Dadurch erst kann sie zu jener Selbstvergessenheit, zu jenem süssen Träumen kommen, welches als die höchste Stufe der behaglichen Ruhe angesehen werden muss. Das zeigt am deutlichsten ein Vergleich mit der „Apfelrestauration". Hier ist zum Emporheben des Armes und zum Halten des Apfels eine beständige Willensthätigkeit nötig, von der in der „lanzengestützten" Aphrodite keine Spur vorhanden ist. Denn selbst die Biegung des Kniees nach innen und das Emporheben des Hackens sind nur Reflexbewegungen, die aus dem durch das Anliegen des Gewandes verursachten Gefühle entspringen.

Was weiter meine Ergänzungsweise vor der mit dem Apfel auszeichnet, ist dieses. Während beim Emporhalten des Apfels der linke Arm sich plötzlich und unvermittelt von der bis dahin fast senkrecht sich erhebenden linken Seite des Oberkörpers abzweigt und dazu sehr weit über die sonstigen Grenzen des Körpers hinausragt, ist bei dem Stützen auf die Lanze das Herausragen des linken Armes aus dem Rahmen, welchen der übrige Körper bildet, so zu sagen durch eine Stufe vorbereitet. Und diese Stufe ist die, wenn auch nur wenig, über die linke Seite hinausragende rechte Hand. Dieses wird am deutlichsten, wenn man die Statue von oben nach unten betrachtet. Vom Scheitel führt der nach vorn gebogene linke Unterarm in einer sanft sich senkenden Linie den Blick an den äussersten Punkt des Armes, den Ellenbogen. Indem er sich nun tiefer senkt und wieder zum Körper zurückstrebt, wird er unwillkürlich von der an der linken Seite befindlichen rechten Hand angezogen und so auf einer ebenso sanft sich senkenden Linie, wie der linke Unterarm bildet, zu demselben zurückgeführt. So ist bei dieser Haltung der Arme alles Schroffe und jede Härte des Überganges vermieden. Alles ist fliessend, alles abgerundet. Auch das mag noch hervorgehoben werden, dass bei dieser Haltung der linke gebogene Arm nicht so weit aus dem sonstigen Rahmen des Körpers herausragt. Dieses

geschieht einmal dadurch, dass der Arm im Schultergelenk etwas nach vorn gebogen ist, sodann dadurch, dass hier der Rahmen des Kunstwerkes an der linken Seite nicht durch die Grenzen des Körpers, sondern die in einiger Entfernung stehende Lanze gebildet wird.

Über die rechte Seite der Statue habe ich hier keine ästhetischen Betrachtungen anzustellen, da dieselbe durch meine Ergänzung wenig verändert wird. Desto mehr trifft dieses die Vorderansicht. Es ist oben an der Apfelrestauration getadelt worden, dass der rechte Oberarm die schönen Linien, welche Brust und Leib bilden, einfach durchkreuze, ohne in irgend welcher harmonischen Verbindung mit ihnen zu stehen. Wie ganz anders, wenn der rechte Arm nach links hinübergreift! Welch' wunderbar schöne Wellenlinie bietet dann die Vorderansicht! Vom Halse abwärts hebt sich der Busen in seiner ganzen Fülle. Dann senkt er sich wieder. Aber nicht bis zur tiefsten Senkung — der Taille — wird unser Blick geführt, sondern vor derselben erhebt sich eine neue und zwar die höchste, die anderen gewissermassen beherrschende, Wellenlinie. Das ist der rundlich gebildete rechte Arm. Dann senkt sich der Blick auf den Unterleib, der, oben zurücktretend, nach unten zu sich wieder in schöner Rundung erhebt und schliesslich in dem umgeschlagenen Gewande verläuft. Ich glaube, es bedarf weiter keiner Erörterungen, um die Vorzüge zu zeigen, welche diese Formen vor denen aller anderen Ergänzungsweisen haben.

VIII.

Ich muss nun die Situation erklären, in welcher die Aphrodite vom Künstler dargestellt ist. Die Punkte, aus denen dieselbe geschlossen werden kann, sind 1) der in die Weite gerichtete Blick, das von stiller Lust verklärte — nicht bewegte — Gesicht, der der völligen Ruhe hingegebene Körper, 2) die Nacktheit des Ober- und Bekleidung des Unterkörpers, 3) die Lanze, auf die sie sich stützt.

1) Die stille Lust im Gesichtsausdrucke glaubten einige am besten durch die Annahme zu erklären, dass sie mit Mars gruppiert sei. Doch dem widerspricht ausser dem oben Angeführten der in die Weite gerichtete Blick, der offenbar auf keinem bestimmten Gegenstande ruht. Darum muss der Ausdruck der stillen Lust im

Gesichte seinen Grund in den augenblicklich sie beherrschenden Gedanken haben. Diese Gedanken aber sind nicht ernster Art — solche bringen einen ernsten Gesichtsausdruck hervor —, sondern sie haben etwas Beglückendes und Erfreuendes, d. h. es sind Träume, die mit offenen Augen geträumt werden. Was diese aber für einen Inhalt haben, das zeigt uns das zweite Merkmal, die Nacktheit des Oberkörpers.

2) Man könnte bei einer Aphroditedarstellung versucht sein, diese Nacktheit so zu sagen als etwas Konventionelles anzusehen, das darum im einzelnen Falle keiner besonderen Erklärung bedürfte und auch fähig wäre. Allein zu dieser Auffassung wird man sich erst dann entschliessen dürfen, wenn keine andere Erklärung möglich ist. Auch der Gedanke ist völlig ausgeschlossen, dass die Lage des Gewandes eine Folge des Träumens der Aphrodite sei, dass dasselbe, weil sie es unbeachtet gelassen, in diese Lage herabgesunken sei. Denn, wie oben gezeigt ist, ist die Lage derartig, dass sie nicht durch zufälliges Herabgleiten, sondern nur durch sorgfältiges Herumlegen entstanden sein kann. Dieselbe muss also bis zu einem gewissen Grade der Grund oder das Mittel sein, welches sie in ihre süssen Träume versenkt. Um aber dieses anschaulich zu machen, muss ich etwas weiter ausholen.

Vergil erzählt von der Dido (Aen. IV, 642—662), was in der Schillerschen Übersetzung mit Weglassung des hier nicht zur Sache Gehörigen so lautet:

> Sie selbst zur Furie entstellt,
> . . . .
> Stürzt in den inneren Hof und, Wahnsinn in dem Blick,
> Besteigt sie das entsetzliche Gerüste,
> Reisst aus der Scheide des Trojaners Schwert,
> Ach, nicht zu diesem Endzweck ihr geschenket!
> Doch, als ihr Blick sich auf Aeneens Kleider senket
> Und auf das wohl bekannte Bette, kehrt
> Sie schnell in sich, verweilt bei diesem theueren Orte,
> Lässt noch einmal den Thränen freien Lauf,
> Schwingt dann aufs Bette sich hinauf
> Und scheidet von der Welt, durch diese letzten Worte:
> Geliebte Reste! Zeugen meiner Freude,
> So lang's dem Glück, den Himmlischen gefiel!
> Entbindet mich von meinen Leiden,
> Empfangt mein fliessend Blut! Auf euch will ich verscheiden,
> Ich bin an meines Lebens Ziel.
> . . . .

Ach! hätte nie ein Segel sich
Aus der Trojaner fernem Lande
Gezeigt an meines Tyrus Strande,
Wer war glückseliger als ich!

Dido hat also schon das Schwert entblösst, da erblickt sie das „wohlbekannte (Ehe-)Bett.“ Dieses hält die Ausführung ihres Entschlusses noch einen Augenblick zurück, sie schwingt sich auf das Bett hinauf und spricht ihre letzten Worte. Und was ist der Inhalt dieser Worte? Der Anfang und das Ende ist Aeneas und seine Liebe *(dulces exuviae)*. Damit ist der ganze Vorgang in ihrer Seele klar. Der Anblick des Lagers hat in ihr die Erinnerung an süsse Stunden wach gerufen, die sie darauf verlebt. Weil nun diese Erinnerung etwas schmerzlich Süsses ist, so ist damit das Streben verbunden, die erwachten Vorstellungen und Gefühle möglichst zu beleben und damit das Süsse ganz zu kosten, welches in der Erinnerung an jene Stunden liegt. In diesem Wiederbeleben entschwundener Vorstellungen und Gefühle unterstützt sie das Gefühl auf demselben Platze — nämlich dem Bette — zu ruhen, auf dem sie jene Stunden verlebte. Dieses beruht auf einem sehr einfachen psychologischen Vorgange. In ihrer Erinnerung sind nämlich die Vorstellungen des Ruhens in den Armen des Aeneas eng mit denen an das Polster, worauf sie lagen, verbunden. Je lebhafter also jetzt die Vorstellungen des Polsters und das Gefühl des Darauf-ruhens in ihr erweckt wird, desto lebendiger tritt auch das diesen beiden associierte Gefühl des Ruhens in den Armen des Aeneas in ihre Seele. Um also dieses Gefühl möglichst lebendig in sich zu machen, sucht sie das erstere in sich zu beleben, und zwar dadurch, dass sie sich auf das Bett legt.

Natürlich kann bei dem allen von keinem bewussten Handeln die Rede sein. Es ist ein instinktiver Trieb, dem ihr Handeln entspringt. Namentlich gilt dieses von dem Sich-legen auf das Bett. Dass sie dadurch das Gefühl, dem sie sich hingegeben, lebendiger in sich macht, dessen ist sie sich nicht im mindesten bewusst, und doch ist es gerade das Streben nach völliger Belebung der in ihr erwachten Erinnerung, welches sie treibt, sich auf das Bett zu legen. Es ist ein dunkler Drang, ein blindes Streben, dem sie folgt.

Mit dem hier Auseinandergesetzten sind zwei andere Dichterstellen zu vergleichen. Soph. Trach. 913—922 und Eur. Alk. 175

bis 188. In dem ersteren Stücke lässt der Dichter die Amme erzählen, wie Deianeira aus dem Leben schied, in dem anderen berichtet eine Dienerin den Tod der Alkestis. Beide Frauen nehmen kurz vor ihrem Tode noch Abschied von ihrem Ehelager. Es fällt ihnen nicht zufällig in die Augen, sondern beide suchen es besonders auf. Wozu? Um Abschied von ihm zu nehmen? Aber wozu dieser Abschied? Weil ihnen das Lager teuer ist! Aber warum ist es ihnen teuer? Doch nur wegen der Erinnerungen, die sich daran knüpfen! Diese also sind eben in ihnen erwacht, und treiben sie, ihr Lager aufzusuchen. Und was thun sie nun, nachdem sie dasselbe gefunden? Sie legen sich darauf und zwar Deianeira, nachdem sie es sorgfältig zurecht gemacht hat (915—916). Und wozu legen sie sich darauf? Doch nur um durch das Gefühl der unmittelbaren Berührung mit dem Lager die eben erwachte Erinnerung an die süssen Stunden, die sie darauf verlebt, deutlicher in sich zu beleben. So sind auch ihre letzten Worte ein Preis dieser Stunden und vor allem der Brautnacht und ein Klagen, dass diese Stunden niemals wiederkehren werden.

Wir haben also in diesen beiden Beispielen, von der Veranlassung abgesehen, genau denselben psychischen Vorgang wie bei der Dido. In Deianeira so gut wie in Alkestis ist durch den Gedanken an das Lebensende der entgegengesetzte an des Lebens schönste Freuden erwacht und damit das Streben, das Gefühl dieser Freuden möglichst in sich zu beleben. Diesem Streben folgend, suchen sie sich, indem sie sich auf das Bett legen, bis zu einem gewissen Grade auch körperlich in die Lage zu versetzen, in der sie beim Genusse jener Freuden sich befanden.

Um ein Analogon aus einem modernen Dichter anzuführen, will ich an Maria Stuart erinnern, welche Schiller im sechsten Auftritte des fünften Aufzuges als Königin geschmückt auftreten lässt. Warum? Weil sie sich noch einmal als Königin fühlt und fühlen will. Um aber das Gefühl Königin zu sein recht lebhaft und ganz zu empfinden, hat sie sich auch als Königin geschmückt. Wie eng hier äusseres Fühlen und inneres Empfinden sich verknüpfen, scheint der Dichter durch folgende Worte, die er ihr in den Mund legt, ausgedrückt zu haben:

> Die Krone fühl' ich wieder auf dem Haupt,
> Den würd'gen Stolz in meiner edlen Seele!

Also die Wahrnehmung körperlichen Druckes (die Krone auf dem Haupt) und eine rein ethische Empfindung verbindet der Dichter durch ein Verbum (fühlen). Kann der Zusammenhang zwischen beiden, d. h. der Einfluss des ersteren auf das letztere treffender ausgedrückt werden?

Es liessen sich gewiss noch viele Belege aus der älteren und neueren Litteratur anführen. Allein das Gesagte genügt, denke ich, um den oben aufgestellten Satz zu beweisen, dass wir uns, wenn wir eine uns süsse Erinnerung in uns zu beleben suchen, ohne Bewusstsein des Zweckes auch körperlich in den Zustand versetzen, in dem wir während der Stunde, deren Erinnerung eben in uns erwacht ist, verweilten.

Steht dieser Satz fest, so sind wir auch bei der Aphrodite von Melos berechtigt aus der Art der Bekleidung einen Schluss zu ziehen. Denn dieselbe ist nicht, wie schon oben bemerkt, eine zufällige, sondern durch das Zuthun des Subjektes entstanden. Da dasselbe aber in sich verloren dasteht und seinen Blick auf keinen Gegenstand geheftet hat, so ist klar, dass es keines Menschen Nähe fürchtet, dass es also seine Bekleidung nicht mit Rücksicht auf andere gewählt hat, sondern nur dem eigenen Behagen und der Rücksicht auf sich selbst gefolgt ist.

Nun könnte jemand folgendes behaupten: Aphrodite hat den Oberkörper entblösst und den Unterkörper verhüllt, um durch diese Art der Bekleidung die eben erwachte Erinnerung an einen Augenblick, in dem sie ebenso bekleidet war, deutlicher zu machen. Allein diese Behauptung ist aus folgendem Grunde unhaltbar. Wenn wir uns die Vorstellung von etwas Erlebtem oder Geschehenem in das Gedächtnis zurückrufen, so ist es zuerst und vor allem der Höhepunkt des Ereignisses, bei welchem unsere Gedanken weilen, d. h. derjenige Punkt, welcher uns die meiste Lust (oder auch den grössten Schmerz) brachte. Erst wenn wir diesen eine Zeit lang in der Erinnerung genossen haben, vergegenwärtigen wir uns auch die jenem Augenblicke voraufgehenden und folgenden Momente. Nun aber ist der Zustand der halben Bekleidung ein solcher, in welchem man zwar in süssen Erinnerungen schwelgen, aber nicht dem höchsten Grade wirklichen d. h. materiellen Genusses sich hingeben kann. Wenn man sich aber in diesem Zustande dem Anblicke oder dem Anhören einer Sache hingiebt und dadurch einen hohen Grad der Lust empfindet, so ist doch

dabei die Halbbekleidung etwas Nebensächliches, und darum wird auch das Wiederversetzen in diesen Zustand wenig dazu beitragen, die erwachten Erinnerungen zu beleben. Wenn wir also annehmen, Aphrodite habe sich halb bekleidet, um erwachte Erinnerungen deutlich zu machen, so muss in dem Genusse, dessen sie sich erinnert, die halbe Bekleidung etwas Wesentliches, etwas durch die Sache Erfordertes gewesen sein. Nun aber giebt es, wie gesagt, keinen Genuss, den im höchsten Grade zu empfinden, halbe Bekleidung erforderlich wäre. Wir werden uns also nach einer anderen Erklärung derselben umsehen müssen.

Betrachten wir nun die Statue genauer, so sehen wir, dass das Gewand nur deshalb so umgeschlagen ist, um die Scham zu bedecken, dass übrigens in der Aphrodite das Streben wohnt, sich möglichst frei zu machen von den Fesseln des Gewandes. Dieses Streben ist offenbar das vorherrschende, wenn es auch durch eine andere Rücksicht eingeschränkt ist. An dieses werden wir uns darum auch zunächst zu halten haben und folgendermassen schliessen dürfen. Aphrodite ist in ein Träumen von vergangenen Zeiten versunken und damit zugleich von dem Bestreben erfüllt, die erwachten Bilder und Gefühle möglichst deutlich in ihre Erinnerung zurückzuführen. Wenn sie nun, um dieses zu erreichen, sich von der Fessel des Gewandes frei zu machen sucht, so muss sie auch in jenen Augenblicken, die sie in ihrer Erinnerung wieder erleben möchte, frei vom Gewande gewesen sein. Was für Augenblicke aber können das gewesen sein? Waren es die eines erfrischenden Bades? Man könnte hieran denken, da ja die alte und die neue Kunst gewetteifert haben, badende oder zum Bade gerüstete Aphroditen oder andere Frauengestalten darzustellen, wobei namentlich auch jenes eigentümlich träumerische Sinnen, das der Anblick des Wassers in uns erweckt, seine Rechnung findet. Dennoch ist hier, wie ich glaube, die Ansicht ausgeschlossen, dass Aphrodites Gedanken bei einem eben genossenen Bade weilen. Denn einmal findet sich für diese Annahme absolut kein Anhalt in dem Kunstwerke; kein Salbgefäss oder Ähnliches erinnert uns an ein Bad, kein Delphin an das Wasser. Sodann vermag die Erinnerung an ein Bad und selbst die Empfindung eines eben genossenen wohl kaum einen so verklärten Ausdruck des Gesichtes zu bewirken. Dieser „schwimmende“ Blick, dieser süsse Zug um den Mund, der einem Lächeln nahe ist,

dieses In-sich-verloren-sein, welches aus der ganzen Haltung spricht, muss einen tieferen Grund als die Freude an einem, wenn auch noch so „herzstärkenden", Bade haben.

So bleibt denn nur die Annahme übrig, dass der süsse Augenblick der Entblössung, von dem die Aphrodite träumt, der des Liebesgenusses sei, und damit scheint allerdings alles in dieser Statue zu stimmen. Die Erinnerung an eine Stunde, da sie in liebenden Armen ruhte, ist soeben in ihr erwacht. Noch ist sie dunkel, aber sie strebt gewaltsam danach, in hellerem Lichte zu glänzen. So treibt sie die Aphrodite, sich bis zu einem gewissen Grade in den Zustand zu versetzen, in dem sie jenes Glück genoss, d. h. das Gewand möglichst abzulegen. Sie treibt sie, dem Körper eine solche Haltung zu geben, in welcher derselbe zu völliger Ruhe kommt, so dass er ganz das Gefäss der sie beherrschenden Gedanken sein kann. Diese Erinnerung lässt den Blick auf keinem Gegenstande haften, sie wendet denselben gewissermassen in sich zurück. So entsteht jener schwimmende Blick der Augen, bei welchem sich die Augenlider von oben und unten näher kommen, als wollten sie möglichst wenig Lichtstrahlen und Eindrücke der Aussenwelt in dasselbe kommen lassen, um die innere Betrachtung und Beschauung nicht zu stören. Auch Nase und Mund werden von der erwachten Erinnerung afficiert. Während sonst im Leben die Lippen auf einander ruhen, scheint ihre Berührung bei der Aphrodite von Melos ein wenig gelockert. Natürlich; denn wie im Schlafe alle Muskeln und Sehnen sich lösen, so geschieht dieses bis zu einem gewissen Grade auch in der Selbstvergessenheit d. h. in solchen Augenblicken, wo wir ohne Bewusstsein der uns umgebenden Verhältnisse, uns ganz einem süssen Gedanken hingeben. Der Mund ist etwas breiter gezogen, wie es zu geschehen pflegt, wenn wir über einen Gegenstand eine stille Freude empfinden. Oberhalb der Nasenflügel findet sich eine ziemliche Vertiefung, die auf ein Zusammenziehen derselben zurückzuführen ist. Wie nun aufgeblasene Nüstern (wie beim Apoll vom Belvedere) ein Zeichen der Erregung sind, so ist das Zusammentreten derselben als ein Zeichen des Gegenteils, also des ruhigen Behagens und der stillen Freude anzusehen.

So scheint also alles in der Aphrodite von Melos, sowohl die Haltung des Körpers, als die einzelnen Züge des Gesichts, der Ausdruck einer süssen Erinnerung an genossenes Liebesglück zu sein. Was aber hat diese Erinnerung geweckt? Es ist die Lanze, welche

sie in den Händen hält. Diese gehört dem Ares; sie hat sie oft in seinen Händen gesehen, und so erinnert ihr Anblick sie an ihn und damit an die süssen Stunden, die sie mit ihm verlebt. Wie Dido durch den Anblick des „wohlbekannten Bettes“ wieder an Aeneas und die Stunden, die sie mit ihm verlebt, erinnert wird, so Aphrodite durch den Anblick der Lanze an Ares und seine liebende Umarmung. Wie ferner Dido durch jenen Anblick bewogen wird, sich auf das Bett, an dem so viele süsse Erinnerungen haften, zu werfen, so bringt die Lanze des Ares die Aphrodite dazu, in ihrer Beschäftigung einzuhalten und traulich auf die teure Waffe gestützt, eine Weile der Erinnerung an ihn und die süssen Stunden, die sie mit ihm verlebt, nachzuhängen.

Welches aber ist die Beschäftigung, in der sie durch ihr Träumen unterbrochen wird? Diese Frage von vorn herein von der Hand zu weisen, ist unwissenschaftlich; doch soll man, um sie zu beantworten, nicht mehr wissen wollen, als der Künstler gewusst und dargestellt hat. Zunächst hat es nun der Künstler durchaus unentschieden gelassen, wo Aphrodite die Lanze gefunden hat, ob in ihrer Kammer oder im Freien. Ebenso wenig wissen wir, ob sie, als sie dieselbe fand, sich eben vom Lager erhob oder sich gerade niederlegen wollte. Eins von beiden anzunehmen, scheint allerdings nötig. Denn einmal ist, wie oben bemerkt, der Gedanke an ein Bad ausgeschlossen, sodann aber ist es doch kaum denkbar, dass sie, wenn sie vollständig bekleidet war und sonst keine Veranlassung hatte, ihre Kleider abzulegen, durch den Anblick der Lanze allein dazu gebracht wurde, ihren Oberkörper zu entblössen und nur die Scham und die Beine mit dem Gewande zu bedecken. Mir scheint von den beiden möglichen Situationen dieses die wahrscheinlichere zu sein. Es ist Abend. Aphrodite hat ihr Gewand gelöst, um sich zur Ruhe niederzulegen. Da erblickt sie die Lanze; durch ihren Anblick, sowie den des nahe stehenden Bettes wird sie an Ares und die Lust früherer Nächte erinnert. Diese Erinnerung hat etwas Süsses, etwas Verlockendes und treibt sie mit ihrem Entkleiden einen Augenblick einzuhalten und nachdem sie mit dem schon gelösten Gewande die Scham bedeckt hat, ihren Gedanken und Gefühlen nachzuhängen. So, denke ich mir, hat sich der Künstler die Aphrodite vorgestellt, da er sie schuf; angedeutet hat er davon so gut wie nichts, und so kann ich auch meine Ansicht nur als Vermutung hinstellen, deren Wahrscheinlichkeit anderen gegenüber ich hier nicht abwägen will.

Warum aber hat Aphrodite das Gewand nicht ganz abgelegt, da doch das Gefühl, völlig frei davon zu sein, nur dazu dienen konnte, sie noch lebhafter an jenen Augenblick zu erinnern, wo sie frei davon war? Zur Beantwortung dieser Frage will ich hier eine Stelle aus Immermanns Münchhausen (Buch 5, Kap. 9) anführen. Derselbe hat im Vorhergehenden das junge Liebesglück beschrieben, in welchem Oswald und Lisbeth geschwelgt haben. Oswald hat ihr eine in ein Lilienblatt eingewickelte welke Blume gegeben, an die sich süsse Erinnerungen für sie knüpfen, und sie hat den „kleinen grünen Sarg an ihren Busen bestattet". Jetzt war sie allein auf ihrem Zimmer, „sie wollte das grüne Särglein aus ihrem Busen nehmen, da rührte sie mit ihrer Hand an die junge Brust, und es überflog sie bei dieser Berührung ein Schauer der Ehrfurcht vor ihr selbst. Ihr Leib kam ihr geheiligt vor, denn sie war geliebt." Seitdem also Lisbeth jenen Jüngling liebt, kann sie ihren Busen nicht mehr unbefangen berühren. Sie fühlt sich selbst nicht mehr dazu berechtigt, weil er nicht mehr ihr eigen, sondern ihm geweiht ist; nur er wird das einst wagen dürfen.

Was hier von den heiligsten Gefühlen eines deutschen Mädchens gesagt ist, kann mutatis mutandis auch von der griechischen Liebesgöttin gesagt werden. Aphrodite träumt von süssen Stunden, die sie in den Armen des Ares verlebt. Die Lust dieser Erinnerung hält ihre Seele gefangen und zwingt sie, jene Stunden zu klarerem Anschauen und lebhafterem Empfinden in das Gedächtnis zurückzurufen. Aber mit diesem Erinnern und Wiederbeleben entschwundener Vorstellungen und Gefühle ist sein Bild unlöslich verbunden; denn er ist es ja, durch den sie jene Lust empfunden hat. Darum fühlt sie ihm ihre ganze Seele hingegeben, ihm ihren Leib, ihm ihren Schoss geweiht. Nur er darf ihren Leib, nur er ihren Schoss berühren; sie selbst darf diesen nicht einmal schauen, und damit nicht ihr Blick zufällig zu ihm herabgleitet, entzieht sie ihn durch Enthüllung den eigenen Augen. Dieses echte, reine Schamgefühl ist der Grund, weshalb Aphrodite ihren Schoss verhüllt. Es ist mehr als die Furcht vor dem Spott und dem Tadel anderer, wenn man etwas gegen ihren Brauch und Willen gethan hat. Denn es besteht fort, wenn andere nicht sehen, was man thut. Es ist die freiwillige Hochachtung, die wir dem zollen, was wir als das ewig Hohe in unserem Dasein erkannt haben. Ein solches Schamgefühl setzt von vorn herein ein sittlich

denkendes und strebendes Wesen voraus, ein Wesen, dessen Handlungen und Entschlüsse nicht auf Erwägungen und Entscheidungen zwischen gut und böse beruhen, sondern das „in seinem dunklen Drange sich des rechten Weges wohl bewusst ist". So beruht das Bedecken des Schosses bei Aphrodite allein auf einem sittlichen Instinkt, auf einem angeborenen Schamgefühl.

Stellen wir hiermit zusammen, was oben über die Gedanken und Gefühle der Aphrodite von Melos gesagt ist, so sehen wir in ihr eine wunderbare Vereinigung von Sinnlichkeit und Schamhaftigkeit. Die Lust der Erinnerung an sinnlichen Genuss ist durch den Anblick der Lanze in ihr erwacht und sucht immer grösser und mächtiger in ihr zu werden. Aber mit ihrem Zunehmen entsteht und wächst auch in ihr, was sie in Schranken hält, die Scheu vor dem, was heilig ist. So ist die Gestalt der Aphrodite der Ausdruck der durch Sittlichkeit durchgeistigten und geläuterten Lust. Ihre Sinnlichkeit ist zu sehr der Selbstbeherrschung unterworfen, als dass sie den Körper in einen Zustand zu versetzen vermöchte, der sonst der Ausdruck des Empfindens oder auch der Vorstellung sinnlichen Genusses ist. Die ganze Gestalt hat sich nicht in sich zusammengezogen, sondern ihre feste aufrechte Stellung bewahrt; das Lächeln um den Mund ist nicht zum vollen Ausdrucke gekommen, es ist von einer anderen Empfindung zurückgehalten. Daher kommt auch der verschiedenartige Eindruck, den das Gesicht und die ganze Gestalt von jeher auf den Beschauer gemacht hat. Während die einen die Hoheit und Majestät in ihr bewundert haben, sind andere hingerissen gewesen von der Lieblichkeit und Anmut, die namentlich den Mund verklärt. So sagt Hermann Grimm in seinem Essay, S. 41 (Essays, Hannover 1859): was eine Frau in unseren Augen schmückt und erhebt, vereint sich mir in diesen Zügen. Ich denke an die zurückhaltende Hoheit der Juno, und finde sie hier wieder; ich denke an die verstossene Zärtlichkeit Psychens, und ihre Thränen scheinen über diese Wangen zu rollen; ich denke an das verführerische Lächeln Aphroditens — es spielt um diese Lippen. —

So zeigt uns die Aphrodite von Melos eine ideale Verknüpfung von Sinnlichkeit und Sittlichkeit, und das in einer so erhabenen Weise, dass wir beim Anblicke derselben das Vollendete in der Darstellung dieser Vereinigung gar nicht erkennen, sondern nur empfinden. Das aber ist gerade das Zeichen eines vollendeten

Kunstwerkes, dass uns sein Anblick vergessen macht, dass es ein Werk der Kunst ist. In der Vereinigung von Sinnlichkeit und Sittlichkeit aber besteht das Wesen der Liebe. [18]) Denn ohne Sinnlichkeit keine Liebe, und umgekehrt nur durch Sittlichkeit wird sinnliches Verlangen zur Liebe. Wo aber beide zu schöner Harmonie vereint sind, da ist auch echte, reine, volle Liebe.

So ist die Aphrodite von Melos der ideale Ausdruck der Liebe, ein Ideal, wie es bis jetzt nicht wieder erreicht ist, vielleicht auch nicht wieder erreicht wird. Darum nennen wir diese Gestalt auch mit Recht eine Göttin und nicht etwa eine „hohe Frau“, wie Veit Valentin. Und selbst wenn der Typus des Gesichtes uns nicht eine Aphrodite zu erkennen gäbe, müssten wir sie doch eine Liebesgöttin nennen. Denn die vollendete Harmonie der Gefühle haben allein die Götter.

IX.

Vielleicht wendet man gegen meine Erklärung der Aphrodite von Melos ein, dass dieselbe zu modern empfunden sei. Ich kann darauf nur erwidern, dass Sinnlichkeit und Schamgefühl so alt sind, wie das Menschengeschlecht, und dass sie, so lange die Welt steht, im Leben der Menschen ihre hohe Bedeutung gehabt haben. Charakteristisch ist in dieser Beziehung die alttestamentliche Überlieferung, welche mit der Erkenntnis des „Guten und Bösen“ auch das Schamgefühl erwachen lässt, wie es 1 Mos. 3, 7 heisst: da d. h. nach dem Essen vom Baume der Erkenntnis, wurden ihrer beiden Augen aufgethan und wurden gewahr, dass sie nackend waren, und sie flochten Feigenblätter zusammen und machten sich Schürzen. (Vgl. Platos Symp. 178 c—d.)

Ausserdem will ich noch Od. 16, 75 und 19, 527 anführen, wo von Penelope gesagt ist, dass sie eine Wiedervermählung verschmähe, weil sie sich vor dem Lager des Gatten und der Stimme des Volkes schäme (εὐνήν τ'αἰδομένη πόσιος δήμοιό τε φῆμιν). Diese Scham der Penelope beruht auf dem Gefühle, dass das Lager durch den Gatten geheiligt ist. Wenn aber so nach antiker Anschauung selbst das Lager durch die Berührung des Gatten geheiligt ist, wie viel mehr wird dann ein Weib ihren Leib durch die Berührung desselben als geheiligt ansehen müssen? Ich darf also behaupten, dass das Gefühl der Scham, wie wir es nach dem

oben Gesagten in der Aphrodite von Melos erkennen, durchaus nichts dem Geiste des Altertums Widersprechendes in sich hat und darum meine ganze Auffassung nicht zu modern ist.

Ein anderer Einwand gegen meine Erklärung könnte der sein: da das Verhältnis zwischen Ares und Aphrodite im Grunde genommen ein unerlaubtes sei, so sei die Zartheit der Empfindung, welche wir in der Statue zu erkennen glauben, für die angenommene Situation nicht passend. Hierauf ist zu erwidern:

1) Das Unerlaubte eines Verhältnisses schliesst durchaus nicht die Zartheit und selbst Reinheit des Empfindens in demselben aus.

2) Unsere modernen christlichen Begriffe von Erlaubtem und Unerlaubtem in geschlechtlichen Dingen dürfen nicht auf das Altertum, am allerwenigsten aber auf mythologische Verhältnisse übertragen werden. Dass aber das Altertum in dem Verhältnis zwischen Ares und Aphrodite durchaus nichts Unerlaubtes erblickte, beweisen die zum Teil in die älteste Zeit hinaufreichenden [19]) zahlreichen Darstellungen, in denen Aphrodite durchaus unbefangen mit Ares gruppiert wird. Auch bei Homer werden sie Il. 21, 416 ohne weitere Bemerkung über ihre Beziehungen zu einander genannt. [20])

3) Die Zeit, in welcher die Statue frühestens entstanden sein kann (s. folgendes Kapitel) ist die Mitte des dritten Jahrhunderts vor Christo, also eine Zeit, in der unter den Gebildeten der naive Glaube an die Götter schon untergegangen war. Einem Künstler dieser Zeit war Aphrodite nur das Ideal eines liebeerfüllten schönen Weibes. Als Gegenstück passte dazu nur das Ideal des stattlichsten Mannes, und das eben ist Ares. So tritt seit der Zeit des Skopas und Praxiteles, durch welche diese Auffassungsweise der Götter in der Kunst herrschend wurde, das Verhältnis der Aphrodite zu Hephästos ganz hinter das mit Ares zurück. Ein griechischer Künstler konnte also eine Aphrodite darstellen, welche von der Liebe des Ares träumt, ohne fürchten zu müssen, dass er dadurch bei seinen Mitbürgern Anstoss erregte.

Der dritte Einwand, den ich gegen meine Erklärung erwarte, ist der, dass sich dieselbe auf die — immerhin zweifelhafte — Ergänzung mit der Lanze stütze und also mit dieser stehe und falle. Hiergegen muss ich folgendes bemerken. Bei Betrachtung der Statue, ihres Gesichtsausdruckes und ihrer Körperhaltung, hat sich ergeben, dass die Aphrodite völliger Ruhe hingegeben ist, und dass ihre Gedanken von süsser Erinnerung an genossenes

Liebesglück erfüllt sind. Dieses Resultat steht also fest und ist über alle Verschiedenheiten der Ergänzung erhaben. Nur die Frage, mit wem sie jenes Liebesglück genossen, ist von der Ergänzungsweise abhängig, und wer hier eine andere auch sonst zutreffende Weise findet, durch welche jenes andere Wesen angedeutet wird, mag dieselbe an die Stelle setzen. Ich glaube aber nicht, dass sich eine andere wird finden lassen, welche so viel Klarheit in das verstümmelte Kunstwerk bringt.

Endlich will ich hier noch eine Anklage gegen mich selbst erheben, dass ich nämlich keine Stelle aus einem alten Schriftsteller anzugeben vermag, die man entweder als Motiv für den Künstler oder als Illustration seines Kunstwerkes ansehen könnte. Ich habe gesucht, aber noch nichts gefunden. Möglich, dass sich später noch etwas findet; wahrscheinlich aber ist es mir nicht. Denn so geeignet die von uns angenommene Situation für den darstellenden Künstler ist, so wenig Stoff bietet sie dem Dichter. Dieser soll uns die Lust des Genusses selbst schildern, jener dagegen muss mildern und uns den Höhepunkt der Handlung nicht darstellen, sondern nur erraten lassen.

X.

Um hier noch kurz meine Meinung über die Entstehungszeit der Statue auszusprechen, so ist bereits oben bemerkt, dass aus dem Inhalte der auf dem Basisfragmente befindlichen Inschrift geschlossen werden müsse, dass die Statue nicht vor circa 270 v. Chr. geschaffen sei. Denn um diese Zeit wurde die Stadt Antiochien gegründet, aus welcher laut Inschrift der Schöpfer derselben stammte. Damit ist der terminus post quem gegeben. Den terminus ante quem zu berechnen, fehlt uns jeder feste Anhaltspunkt. Derselbe kann nur aus dem Charakter der Statue geschlossen und darum nur sehr unbestimmt angegeben werden.

Da nun, wie oben gezeigt, das Kunstwerk von einem so edlen Geiste beseelt, eine so hohe Idee darin ausgeprägt ist, so ist es nicht möglich, dasselbe mit Overbeck in eine so späte Zeit der Kunst zu setzen, eine Zeit, deren Streben mehr auf Effekt und ein Glänzen mit anatomischen Kenntnissen, auf virtuose Darstellung des körperlich Pathetischen gerichtet war. Da nun auch die Technik der Aphrodite von Melos, namentlich die Ausführung

der Falten des Gewandes uns in eine frühere Periode der Kunst weist, so kann ich nicht umhin, die Entstehung der Statue in eins der ersten Jahrzehende der neugegründeten Stadt Antiochien, also bald nach 270 v. Chr., zu setzen. Was speciell Overbecks Argument betrifft, dass Halbbekleidung einer Liebesgöttin schlimmer d. h. das Zeichen einer mehr gesunkenen Zeit sei, als völlige Nacktheit, so kann ich dem durchaus nicht beistimmen und glaube ausserdem im Vorigen genügend gezeigt zu haben, wie bei Halbbekleidung doch die Idee eines Kunstwerkes eine hohe und erhabene sein kann. Dieser Umstand aber weist, wie bemerkt, die Entstehung der Statue in eine Zeit der weniger verfallenen Kunst.

Zu einer weiteren Widerlegung der entgegenstehenden Ansichten sehe ich mich hier nicht veranlasst, da es mir nur darauf ankam zu zeigen, wie durch meine Ergänzung mit der Lanze

1) alle Eigentümlichkeiten der Statue in Haltung und Stellung ihre Erklärung finden,

2) die in ihrer Zugehörigkeit zweifelhaften Fragmente, soweit es überhaupt möglich ist, zur Verwendung kommen,

3) der jetzige Zustand der Verstümmelung erklärt wird,

4) eine ästhetisch wohlgefällige Form des ganzen Kunstwerkes entsteht,

5) die in dem Kunstwerke liegende Idee zum deutlichen Ausdruck kommt.

Dadurch aber hoffe ich, die Richtigkeit meiner Ergänzung erwiesen und damit einem Kunstwerke des klassischen Altertums, dem unter den erhaltenen an Vollkommenheit nur wenige gleichkommen, seine richtige Erklärung und seinen vollen Wert gegeben zu haben.

Nachtrag.

Nach Abschluss des vorstehenden Schriftchens, dessen Veröffentlichung durch mancherlei Umstände längere Zeit hinausgeschoben wurde, sind mir noch folgende Arbeiten über denselben Gegenstand bekannt geworden:

1) Veit Valentins Bericht über v. Goelers Arbeit in dem Repertorium für Kunstwissenschaft, herausgeg. von Janitschek und Woltmann, 3. Bd., Jahrg. 1880, S. 327 ff.

2) Derselbe: Die Venus von Milo in den „Grenzboten“ 1880, S. 16 ff. und 63 ff.

3) Overbeck, Geschichte der griechischen Plastik, dritte Auflage II, S. 329 ff.

Veit Valentin verteidigt in seinen Arbeiten noch immer seine frühere oben S. 12 ff. und 25 besprochene Ansicht. Doch hat er kaum ein neues Argument zur Stütze derselben beigebracht. Nur hat er noch folgendes als möglich hingestellt. Der Mann, dessen Nähe die Aphrodite veranlasst, mit der Rechten nach ihrem Gewande zu greifen und den linken Arm abwehrend auszustrecken, ist nicht vom Künstler dargestellt gewesen, sondern derselbe hat es der Phantasie des Beschauers überlassen, denselben zu ergänzen. Ich brauche auf diese Ansicht nicht weiter einzugehen, da sie schon durch das oben über die Gewandung und namentlich den Ausdruck des Gesichtes Gesagte widerlegt ist. Nur will ich bemerken, dass es Veit Valentin auch in diesen letzten Arbeiten nicht gelungen ist, bei der von ihm angenommenen Situation den Blick der Augen zu erklären. Denn wenn er am Schlusse seiner Arbeit, S. 72, sagt „und über dieser reizvollen Complication thront in erhabener Ruhe der schöne, nur wenig nach der Seite geneigte Kopf, die fest auf einen bestimmten

Punkt mit etwas gesenkten Lidern energisch blickenden Augen", so bekenne ich offen, dass ich diesen Widerspruch nicht zu lösen vermag. Ich habe zwar schon oft gesehen, dass Kurzsichtige, wenn sie in die Ferne schauen, die Augen ein wenig zusammendrücken, um weiter nichts zu sehen, als den einen Gegenstand, den sie fixieren; doch habe ich noch nie gesehen, wie ein Mensch, wenn er energisch d. h. mit einer gewissen Erregung blickte — und das müsste die Aphrodite von Melos, wenn Valentins Auffassung der Statue richtig wäre — die Augenlider senkte. Ich wenigstens habe dann immer die Augen aufgerissen und es auch bei andern so gesehen. So sollte schon dieser Umstand Veit Valentin zeigen, dass seine Auffassung der Statue mit dem Ausdrucke derselben im Widerspruch steht.

Eine ganz neue Ansicht über die Ergänzung der Statue hat Overbeck in seiner kürzlich erschienenen dritten Auflage der Geschichte der griechischen Plastik aufgestellt. Danach hatte die Linke einen Schild, der auf einem neben ihr stehenden kurzen Pfeiler stand, am oberen Rande erfasst, während die Rechte das Gewand über dem linken Oberschenkel fasste. Der Schild diente der Göttin als Spiegel.

Overbeck ist zu dieser Ansicht nicht am wenigsten durch die Überzeugung geführt, dass das oben besprochene Basisfragment zur Statue gehöre, eine Meinung, die er in den Berichten der k. sächs. Gesellschaft der Wissenschaften von 1881, S. 92 ff. eingehender begründet hat. Er meint nämlich, dass das Loch in dem Basisfragmente am besten durch die Annahme erklärt werde, dass ein Pfeiler darin eingezapft gewesen sei. Stände dieses fest, so wäre allerdings zuzugeben, dass sich kaum eine angemessenere Erklärung dieses Pfeilers finden liesse, als die, dass er als Stütze eines Schildes diente.

Zunächst muss ich nun bekennen, dass mir Overbecks entschiedenes Eintreten für die Zugehörigkeit des Basisfragmentes höchst erfreulich gewesen ist, und ich glaube darin eine Art Bestätigung meiner Ansicht zu finden. Dagegen kann ich ihm in allen anderen Punkten nicht beistimmen. Vor allem glaube ich, dass es ihm nicht gelungen ist, den Einwand, welchen er sich selbst S. 338 gemacht hat, zu widerlegen. Es wird nämlich jedem, der die Statue betrachtet, auffallen, dass der Kopf zu hoch gehoben ist, als dass das Auge in einen Spiegel sehen könnte, dessen oberster Rand bis zur Schulterhöhe reicht. Overbeck behauptet,

dass dieses dennoch möglich sei, und dass, wo der Schein gegen ihn spreche, eine „optische Täuschung“ obwalte, die in einem zu niedrigen Standpunkte des Beschauers oder in ungenauen Abbildungen ihren Grund habe. Ich kann Overbeck nach meinen Erfahrungen hierin nicht beistimmen, obgleich ich behaupten darf, viele Abbildungen und Abgüsse, letztere auch von einem erhöhten Standpunkte aus, studiert zu haben. Dennoch will ich ihm einräumen, dass der Blick der Aphrodite von Melos bei der von ihm angenommenen Haltung in den als Spiegel dienenden Schild fallen kann. Doch muss ich behaupten, dass niemand, der sich wirklich spiegelt, den Kopf so hält, wie die Aphrodite von Melos es thut. Ein solcher neigt entweder unwillkürlich den Kopf weit nach vorn, um das entfernte Bild genau zu sehen, oder er biegt ihn zurück, sei es um sich nicht selbst im Lichte zu stehen, sei es um durch das Zurückbiegen des Hauptes sich selbst und seinem Bilde ein majestätischeres Aussehen zu geben. Da nun die Aphrodite von Melos keins von beiden thut, so kann auch bei ihr von einem Bespiegeln im Schilde keine Rede sein. Dann aber ist Overbecks Ergänzungsweise unhaltbar.

Was sonst noch gegen dieselbe eingewandt werden kann, ist alles das, was oben gegen das Halten des Gewandes mit der Rechten gesagt ist und hier nicht wiederholt werden soll. Nur will ich hier nochmals betonen, dass bei dieser Annahme die eigentümliche Biegung des Oberkörpers unerklärt bleibt. Was aber von Overbeck an neuen Argumenten für diese Haltung des rechten Armes vorgebracht ist, kann nur Verwunderung erregen, aber gewiss keinen Beifall finden. Wenn er z. B. S. 358, Anm. 157 am Unterleibe der Statue ein mit Gips ausgefülltes Loch findet und dieses auf eine ausgebrochene Marmor- oder eingefügte Metallstütze bezieht, welche den Unterleib mit dem darüber ausgestreckten Arme verbunden hätte, so kann ich mir zwar denken, was Overbeck damit gemeint hat, aber nicht, wie der Künstler zu einer solchen kommen konnte. Hätte derselbe wirklich die Aphrodite den Arm schräg über den Leib legen lassen — was ich nun und nimmermehr glaube — und demselben durch eine Stütze noch einen besonderen Halt geben wollen, so konnte er dieses nach allen Regeln der Technik nur so machen, dass er von dem zwischen Leib und Arm wegzuhauenden Marmor ein Stück in der Breite von einigen Centimetern stehen liess; doch konnte er nimmermehr darauf verfallen, was Overbeck anzunehmen

scheint, dass er erst den Arm durch Meisseln ganz vom Körper löste, dann in beiden ein Loch anbrachte und in diese beiden Löcher einen Marmor- oder Metallzapfen setzte. Wenn aber eine beim Ausarbeiten des Kunstwerkes zwischen Unterleib und rechtem Unterarm stehen gebliebene Stütze abgebrochen wäre, so konnte dieselbe niemals ein Loch, sondern nur einen Höcker als Spur zurücklassen.

Wenn Overbeck ferner, um den Mangel an einer deutlichen Spur, wo die Hand auf dem linken Oberschenkel gelegen haben könnte, bemerkt, „dass ohnehin, da der Unterkörper aus einem anderen Marmorblock gearbeitet sei, dessen Gewandung mit der Hand materiell nicht im Zusammenhange gestanden haben könne", so bekenne ich offen, dass ich mir ein solches Meisterstück der Technik nicht vorstellen kann. Eine Hand fasst, allerdings nur „leicht" (Overbeck), einen weichen, vollständig nachgiebigen Stoff, der sich also ganz eng an dieselbe anschmiegt, wo er von ihr gefasst wird, zusammengedrückt wird, wo er frei ist, sich ausdehnt; und dabei sind beide aus verschiedenen Stücken gearbeitet! Das möchte ich sehen und dabei um die Erklärung bitten, wie es dem Künstler gelungen ist, den Stein, welcher den zusammengedrückten Stoff darstellt, in den andern, welcher die Hand oder die Finger bildet, hineinzubringen!

Aber auch wenn dieses möglich wäre, würde ich niemals glauben, dass der Schöpfer der Aphrodite von Melos Gewand und Hand aus verschiedenen Stücken hergestellt hätte. Denn die Grenze beider Blöcke liegt weit über dem Punkte, wo die Hand das Gewand angefasst haben müsste, wenn sie es überhaupt angefasst hätte. Wie sollte nun der Künstler dazu kommen, die sonstige Grenze beider Blöcke zu überschreiten und die Hand, welche ihrer Lage nach zum unteren Blocke gehörte, aus dem oberen herzustellen? So gut wie er die sonstige Grenze beider Blöcke mitten in den oberen Teil des Gewandes legte, konnte er dieselben auch im unteren Teile des rechten Unterarmes zusammentreffen lassen, und dann war es natürlich, die Hand mit dem erfassten Gewande aus dem unteren Blocke zu meisseln.

Man sieht, dass Overbecks Ansicht, dass die Hand aus dem oberen Blocke gemeisselt gewesen sei, unter der Voraussetzung, dass sie das Gewand gehalten habe, absolut unhaltbar ist, und dass die früheren Verteidiger dieser letzteren Meinung recht daran thaten, jenes nicht als Stütze für dieselbe vorzubringen.

Was endlich Overbeck über die „beträchtlichen weggestossenen, durch Gipseinflickung notdürftig ersetzten Stücke der Draperie“ sagt, so kann ich darauf nur erwidern, dass alle grösseren und kleineren Abgüsse derartig sind, dass man noch sehr wohl die Bruchflächen der grösseren Stücke erkennen kann, dass diese aber, wie schon oben bemerkt, sämtlich nicht der Art sind, dass sie das ursprüngliche Vorhandensein und spätere Abbrechen einer Hand erkennen liessen.

Nach alle dem darf behauptet werden, dass auch die im Anfange dieses Nachtrags genannten Arbeiten von Veit Valentin und Overbeck nichts enthalten, wodurch die Frage, wie die Aphrodite von Melos zu ergänzen sei, richtiger gelöst würde, als dieses in der voraufgehenden Arbeit geschehen ist.

Schon mit der Korrektur des letzten Bogens beschäftigt, bekomme ich eine Schrift in die Hände, welche wohl die neuste über diesen Gegenstand ist, nämlich Hasse: Die Venus von Milo, eine Untersuchung auf dem Gebiete der Plastik u. s. w. Jena 1882. Derselbe behandelt, gestützt auf die Fundberichte, die Frage vom Standpunkte des Anatomen und kommt dabei zu folgenden Resultaten. Das Fragment der linken Hand mit dem Apfel, sowie das Stück des linken Oberarmes gehören zur Statue, nicht aber das Basisfragment. Der Gegenstand in der linken Hand ist jedoch nicht für einen Apfel, sondern für die „marmorne Nachahmung eines bereits gefassten, wenn man will zusammengeballten Teiles des Haarbandes“ zu halten. Aphrodite ist nämlich, wie Hasse meint, eben im Begriff, sich den — von ihm hinzugefügten — Kopfschmuck abzunehmen und hat darum den linken Arm, der etwas nach vorn gebogen ist, ganz ähnlich erhoben, wie die ihn gehalten wissen wollen, welche gleichfalls das Fragment der linken Hand für zugehörig halten. Die rechte Hand, sagt Hasse weiter „griff gegen die Gewandfalten, welche auf der linken Hüfte liegen.“ Wie dann aus der von ihm beigegebenen Abbildung zu erkennen ist, soll dieselbe weit mehr, als die anderen es annehmen, nach links gehalten sein, das Gewand aber entweder gar nicht oder doch nur mit den äussersten Fingerspitzen

berührt haben. Übrigens soll dieses im Herabgleiten begriffen und an der rechten Seite schon tiefer herabgesunken sein.

Gegen diese ganze Ergänzung und Erklärung Hasses habe ich im wesentlichen dasselbe einzuwenden, was oben gegen die Ergänzung mit dem Apfel, von der sie sich ja nur unwesentlich unterscheidet, eingewandt ist. Ich will also nur folgendes bemerken.

1) Die Fundberichte lassen diejenigen Schlüsse nicht zu, welche Hasse aus ihnen gezogen hat. Wenn seine Darstellung richtig wäre, so hätten beide Arme so neben der Statue gelegen, dass man sie nur daran zu binden brauchte, um dieselbe in ihrer ursprünglichen Gestalt zu sehen. Ja Hasse hält es sogar für wahrscheinlich, dass dieses wirklich geschehen sei. Dem ist aber nicht so, und bis jetzt hat noch keiner von denen, welche sich für die Zugehörigkeit des Handfragmentes entschieden haben, dieses zu behaupten gewagt. Es steht vielmehr nach allen Berichten fest, dass unter den sämtlichen Stücken, welche mit der Statue gefunden wurden, mit Ausnahme des Fragmentes des linken Oberarmes und der Basis, kein einziges sich unmittelbar mit der Statue in Verbindung bringen liess, dass überhaupt unter den mit der Statue gefundenen Stücken kein einziger unversehrter Arm war, sondern, abgesehen von dem einen eben erwähnten Armfragmente, nur Hände mit einem kurzen Stücke des Unterarmes. Von diesen drei Händen fiel besonders die auf, welche einen Apfel hielt, weil sie in ihren Grössenverhältnissen zur Statue zu passen schien, und so kamen schon die ersten Beschauer auf den Gedanken, dass dieselbe zur Statue gehöre. Dass diese Ansicht wissenschaftlich geprüft zu werden verdiente, ist klar. Doch ist auch ebenso einleuchtend, dass man, da diese Prüfung zu einem negativen Resultate geführt hat (vgl. S. 7, 8), durchaus berechtigt ist, dieses Fragment ebenso gut wie alle anderen Stücke, welche mit der Statue gefunden sind und ohne Zweifel nicht zu ihr gehören, bei ihrer Ergänzung aus dem Spiele zu lassen.

2) Die rechte Hand lässt Hasse gegen die Gewandfalten auf der linken Hüfte, also nicht in dieselben fassen. Damit ist er der Frage nach der Bruchfläche, wo die Hand gelegen haben soll, einfach ausgewichen. Allein das ist unmöglich. Denn die Haltung, welche er dadurch der Hand giebt, ist einfach unverständlich. Was Hasse dargestellt hat, ist weder eine Hand, welche im Augenblicke des Herabgleitens nach dem Gewande hascht, noch

eine, welche dasselbe festhält. Es fehlt eben jeder Zusammenhang zwischen ihr und dem Gewande, und damit jede Motivierung in der Haltung der Hand.

So ist es auch Hasse nicht gelungen, die Schwierigkeiten hinwegzuräumen, welche sich der Annahme entgegenstellen, Aphrodite habe mit der Rechten das Gewand gehalten. Vielmehr beweisen dieselben, dass diese Ansicht, sowie die Voraussetzung, worauf sie sich gründet, dass nämlich die Linke einen Apfel, oder was es sonst gewesen sein mag, gehalten habe, falsch ist.

3) Die anatomische Analyse, welche Hasse von der linken Schulter, sowie dem Oberarmfragmente gegeben hat, scheint mir durchaus richtig. Das Resultat derselben ist, dass er dem — natürlich nicht gestützten, sondern frei gehaltenen — linken Arme im wesentlichen dieselbe Lage giebt, welche wir angenommen haben. Nur darin weicht er ab, dass er eine mehr als wagerechte Erhebung desselben annimmt. In Betreff dieser habe ich S. 16—17 bemerkt, dass man eine etwas mehr oder weniger als wagerechte Haltung annehmen könne, und mich dann für das letztere entschieden. Dazu bewogen mich die Darstellung in Wieselers Denkmälern der alten Kunst II, 270, bei Valentin, Lübke u. a., dazu vor allem die Autorität eines bedeutenden Bildhauers, welcher mir gegenüber jene andere Haltung nach der anatomischen Bildung der Schulter für unmöglich erklärte. Da jedoch Hasse das Gegenteil beweist, so trage ich kein Bedenken, ihm und denen, die schon vor ihm dasselbe behauptet haben (Tarral, v. Goeler), zu folgen. Leider ist es nun nicht mehr möglich, diese Veränderung auch in der beigegebenen Abbildung anzubringen, da dieselbe schon fertig gestellt ist. Man mag also diese Änderung in der Phantasie vornehmen und sich den linken Arm so gehoben vorstellen, dass derselbe etwas mehr als einen rechten Winkel mit dem Oberkörper bildet und, was damit zusammenzuhängen scheint, nicht ganz so weit nach vorn gesunken ist.

So ist durch Hasses Arbeit meiner Ergänzungsweise im einzelnen noch eine Verbesserung gebracht und damit eingetreten, was wir oben S. 17 hierüber gesagt haben.

Anmerkungen.

Anm. 1. Sie findet sich bereits in den Briefen, welche gleich nach Auffindung der Statue von dem Kapitän Dauriac, dem Vicekonsul Brest und dem Schiffsfähnrich Dumont d'Urville auf der Insel geschrieben wurden (v. Goeler, S. 182—190).

Anm. 2. Preuner: Über die Venus von Milo. Eine archäologische Untersuchung auf Grund der Fundberichte. Greifswald 1874.

Goeler v. Ravensburg: Die Venus von Milo. Eine kunstgeschichtliche Monographie. Heidelberg 1879.

Anm. 3. Dass die dritte Hand auch in der Grotte, also mit der Statue zusammen, gefunden wurde, geht aus dem bei v. Goeler abgedruckten Briefe d'Urvilles a. a. O. S. 185 deutlich hervor.

Anm. 4. S. d'Urvilles Brief, der keinen Zweifel darüber lässt.

Anm. 5. Ich hebe dieses namentlich im Gegensatz zu Preuner hervor, welcher (a. a. O. S. 28) sagt „nicht nach unseren vorgefassten Ansichten haben wir das Recht, die Thatsachen zu gestalten und umzubilden oder auch nur über deren Bestand zu urteilen, den Ausgangspunkt für jene müssen vielmehr diese abgeben." Die Richtigkeit dieses Satzes gebe ich zu; doch beweist derselbe nichts für die Richtigkeit der von Preuner verteidigten Ergänzungsweise der Aphrodite von Melos. Denn die durch seine Prüfung der Fundberichte konstatierten Thatsachen, dass nämlich die Hand mit dem Apfel zugleich mit der Statue gefunden wurde, und dass die ersten Beschauer derselben beide mit einander in Verbindung brachten, beweist doch noch lange nicht, dass sie wirklich einmal zusammenhingen.

Anm. 6. Kekulé in Roedigers deutscher Litteraturzeitung 1880, Nr. 1 „man wird sich erst durch unwiderlegliche äussere Beweise gezwungen dazu entschliessen können, zu diesem wundervollen Körper eine Hand als zugehörig zu betrachten, welche, wenigstens in ihrer Vereinzelung, aussieht, wie ein mit Sand gefüllter Handschuh."

Anm. 7. Unbekannt ist mir, von wem die in der Micheli'schen Gipsgiesserei in Berlin hergestellte Ergänzung herrührt und ob dieselbe überhaupt auf irgend welchen wissenschaftlichen Wert Anspruch machen kann. Nach einer gütigen Mitteilung dieses Geschäftes stellt dieselbe die Aphrodite mit einem Apfel in der Linken und mit der Rechten die Brust sanft berührend dar.

Dass dieser letztere Gestus im Widerspruch mit der ganzen Statue steht, liegt wohl auf der Hand. Derselbe passt für eine Venus von Medici oder die vom Kapitol, aber nicht für die hohe Erscheinung der Aphrodite von Melos. Namentlich sprechen zwei sehr gewichtige Punkte gegen diese Ergänzung.

1) Woher kommt bei dieser Haltung die eigentümliche Neigung des Oberkörpers nach vorn, von der noch weiter unten die Rede sein wird? Diese Neigung ist so charakteristisch, dass sie notwendig einen bestimmten Grund haben muss. Durch das Halten der Rechten vor die Brust ist dieselbe aber keineswegs bedingt.

2) Wenn Aphrodite das Gewand mit viel Sorgfalt nur um den unteren Teil des Körpers gelegt hat, so zeigt dieses doch deutlich, dass sie den oberen Teil nicht bedeckt wissen will, sei es nun, dass sie keines Spähers lüsternes Auge fürchtet, oder dass sie sich nicht scheut, diesem den oberen Teil ihres Körpers nackt zu zeigen. Mit beiden Gedanken ist das Verdecken der Brust durch die Rechte unvereinbar. Denn dieses setzt voraus, dass sie an einen etwa vorhandenen Späher denkt. Fürchtet sie aber dessen Blick, warum legt sie dann das Gewand nur um den halben Körper? Fürchtet sie ihn aber nicht, warum versucht sie dann die Brust mit der Hand zu bedecken? Kann sie diese nicht eben so unbefangen zeigen, wie den unteren Teil ihres Leibes, den sie unbedeckt lässt? Man sieht aus alle dem, dass der für nackte Venusgestalten wohl passende und durch die Situation des Badens wohl motivierte Gestus des Deckens der Brust für eine halb bekleidete Liebesgöttin absolut unpassend ist.

Anm 8. Auch das wird man nicht behaupten dürfen, der Künstler habe die rechte Hand zwar das Gewand halten lassen, habe derselben aber durch Einwärtsbiegen des Kniees gewissermassen zu Hülfe kommen wollen und also das Festliegen des Gewandes in doppelter Weise motiviert. Diese Auffassung ist aus folgendem Grunde unzulässig. Die Hand ist unter unseren Gliedern jedenfalls das meist gebrauchte und geschickteste. Daher kommt es, dass wir uns auf sie am meisten verlassen. Haben wir darum etwas mit der Hand erfasst, so bekommen wir damit — wenn nicht etwa der Druck einer zu grossen Last vorhanden ist — auch das Gefühl des sicheren Festliegens und sind nicht versucht, noch durch Biegung des Beines oder durch ähnliche Mittel der Hand zu Hülfe zu kommen.

Anm. 9. Von dieser Biegung im Kreuze kann man sich leicht überzeugen, wenn man den Rücken der Statue genauer betrachtet oder befühlt. Man wird dann leicht erkennen, dass das Rückgrat gerade über dem Gesässe hervorgetreten ist. Es ist von Wichtigkeit sich dieses klar zu machen, und es soll hier besonders betont werden, dass die etwas nach vorn geneigte Haltung der Aphrodite allein durch diese Biegung im Kreuze bedingt, nicht aber durch das Vorsetzen und Aufstützen auf den linken Fuss hervorgebracht ist.

Anm. 10. Man vgl. ausserdem Müller-Wieseler Denkmäler der alten Kunst II, XXX, 335, wogegen II, XXVII, 291 keine Ausnahme macht; denn hier steht Ares nicht neben, sondern vor Aphrodite.

Anm. 11. Wer sich das Charakteristische des ὑγρόν (wörtlich: Feuchten) im Auge klar machen will, stelle die Juno Ludovisi neben die Aphrodite von Melos. Er wird dann ausser dem oben Bemerkten folgendes finden:

1) Während die unter den Augen liegende Vertiefung bei der Juno scharf ausgeprägt ist, ist dieselbe durch das Hochziehen des unteren Augenlides bei der Aphrodite verflacht; die Konturen sind gewissermassen fliessender geworden.

2) Während bei der Juno die Oberfläche (Hornhaut) des Auges sich von dem unteren Augenlide durch einen scharf geschnittenen Absatz unterscheidet, ist bei der Aphrodite nur der äussere Rand des unteren Augenlides scharf geschnitten, und es scheint sich von hier ein gewisses Etwas nach der Oberfläche des Auges zu ziehen, welches den Übergang zwischen beiden bildet. Dieses gewisse Etwas ist eben das Feuchte (ὑγρόν), in dem das Auge zu schwimmen scheint.

Anm. 12. So hat auch die Aphrodite von Capua (Müller-Wieseler II, XXV, 268) den Hacken erhoben, trotzdem der Fuss auf einem Helme steht. Dieses ist freilich in den meisten Abbildungen der Statue, selbst auf Photographieen schwer zu erkennen, am deutlichsten in der Abbildung bei Braun, Vorschule der Kunstmythologie, Taf. 75. Einige Erhebung des Hackens vom ebenen Boden zeigt ein florentiner Kameo. Müller-Wieseler a. a. O. II, XXVI, 288.

Anm. 13. Von der Richtigkeit des hier Auseinandergesetzten kann sich jeder mit seinem eigenen Körper selbst überzeugen. Er stelle sich so hin, dass das linke Bein weit vorgesetzt, der Hacken erhoben ist, fasse, indem er den linken Oberarm etwa wagerecht erhebt, mit diesem eine Stange und lege dann den rechten Arm nach der linken Seite hinüber, um auch mit der rechten Hand die Stange zu erfassen. Er wird dann selbst merken, wie infolge des Druckes, den der rechte Arm verursacht, der Körper sich in der Weise biegt, dass der Oberkörper sich nach vorn neigt, das Gesäss dagegen etwas nach hinten zurücktritt. Nur muss man bei allen derartigen Versuchen, die man mit sich selbst macht, immer um ein Bedeutendes über das Mass dessen hinausgehen, was der Künstler dargestellt hat. Denn der Künstler empfindet — d. h. in seinem Kunstwerke — auch den geringsten Grad von Unbehaglichkeit in der Stellung und ist gezwungen, derselben nachzugeben d. h. die aus diesem Gefühle sich ergebende Reflexbewegung, wie hier die Neigung des Oberkörpers, darzustellen. Der nicht als Künstler Fühlende dagegen wird derselben Empfindung erst inne, wenn er entweder die Ursachen derselben erhöht — also in diesem Falle das linke Bein weiter vorsetzt und den rechten Arm weiter hinüberlegt — oder dieselben länger wirken lässt d. h. wenn er länger in der betreffenden Stellung verharrt.

Anm. 14. Dieselbe ist aus der Zeit des Heliogabalus (218—222) und auch von Eckhel doctr. num. III, 359 erwähnt.

Anm. 15. Ich erinnere nur an die beiden Fleischfalten am Halse.

Anm. 16. Ich halte es demnach auch für unrichtig, wenn man, wie oft geschieht, die Aphrodite von Melos Venus victrix nennt und sie ohne weiteres mit Gestalten wie der bekannten Nike von Brescia vergleicht.

Anm. 17. Über die Verschiedenheit der Höhe, welche zwischen der eigentlichen Plinthe und dem in Frage kommenden Stücke zu bestehen scheint, vermag ich keine Auskunft zu geben, habe auch nirgends eine finden können.

Anm. 18. Natürlich ist hier nur von der Liebe zwischen den beiden Geschlechtern die Rede.

Anm. 19. So auf dem Kasten des Kypsyselos. Paus. V, 18, 1.

Anm. 20. Vgl. dagegen Od. 8, 269.

Hofbuchdruckerei der Gebr. Jänecke. Hannover.